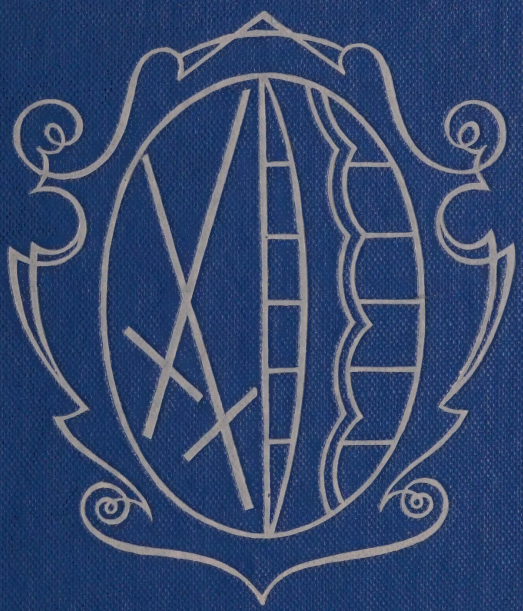
ERNST ZIMMERMANN

MEISSNER PORZELLAN



L. I. 2.

MEISSNER PORZELLAN

MEISSNER PORZELLAN

VON

ERNST ZIMMERMANN

MIT 121 TEXTABBILDUNGEN UND
62 TAFELN, DAVON 14 FARBIG

VERLAG KARL W. HIERSEMANN · LEIPZIG
1926

VORWORT DES VERLAGS

Bei der großen Beliebtheit, deren sich das Meißner Porzellan gerade heute erfreut, ist der Mangel an einer umfassenden, wissenschaftlich genügenden Geschichte der Manufaktur erstaunlich. Das schöne und große Werk Karl Berlings, das 1900 erschien, ist seit mehreren Jahren vergriffen. Das Buch von Doenges, das 1907 herauskam, dürfte den jetzigen Ansprüchen inhaltlich und illustrativ nicht mehr genügen. Das Bedürfnis nach einer zwar den ganzen Stoff umfassenden, aber auch unter heutigen Verhältnissen erwerbbaren Publikation ist vorhanden. Aus diesem Grund hat sich der Verlag an den Verfasser mit der Bitte gewandt, in knapper Zusammenfassung eine Geschichte der Meißner Manufaktur zu geben. Es lag bei der erforderlichen Begrenzung nahe, sich im Abbildungsmaterial vor allem an die der Leitung des Verfassers unterstehende Dresdner Porzellansammlung zu halten, die ja auch die reichsten und schönsten Bestände an Meißner Porzellan aufweist. Neben seiner kunsthistorischen Bestimmung soll das Buch den Sammlern ein Führer sein. Gerade bei der Berliner Auktion der Sammlung Darmstaedter im März 1925 hat sich wieder gezeigt, welch ungeheure Wertschätzung das Meißner Porzellan heute auf dem Weltmarkt genießt. Die Preisnotizen, die damals die internationale Presse durchliefen, haben ohne Zweifel weiteste Kreise wieder auf Meißen aufmerksam gemacht. Wichtiger als eine umfangreiche und teuere Publikation erschien deshalb eine Darstellung in der vorliegenden Form.

VORWORT DES VERFASSERS

Vorliegende Arbeit erwies sich als nötig, da es zur Zeit an einem brauchbaren Werk über die bedeutendste Manufaktur Deutschlands völlig fehlt, während doch bei dem großen Interesse unserer Zeit für altes Porzellan ein dringendes Bedürfnis danach stark vorhanden sein dürfte. Sie kann, da sie einen gewissen Umfang nicht überschreiten soll, keine völlig erschöpfende über dieses so reiche Gebiet sein, dürfte aber doch, gestützt auf jahrzehntelanges Studium trotzdem viel Neues bringen, vieles bisher fälschlich Geglaubte richtig stellen und manches in einem ganz neuen Licht erscheinen lassen.

Zu ganz besonderem Danke fühle ich mich Herrn Professor Erich Hösel, Vorsteher der plastischen Abteilung der staatlichen Porzellanmanufaktur in Meißen verpflichtet, der mir in selbstlosester Weise das von ihm in jahrelanger Arbeit den Akten derselben entnommene Material zur Verfügung gestellt und dadurch meine Arbeit bedeutend gefördert hat. Nicht minder auch dem Verlag Karl W. Hiersemann, der sämtliche Aufnahmen unter Leitung von Prof. Fritz Goetz von der Staatlichen Akademie für Buchgewerbe und graphische Künste in Leipzig anfertigen ließ und alles getan haben dürfte, um das Werk zur Vollkommenheit zu bringen. Im übrigen war mein Bestreben, möglichst die bedeutendsten sowie auch die am meisten typischen Stücke der Manufaktur wiederzugeben.

INHALT

Verzeichnis der Tafeln VIII
Verzeichnis der Textabbildungen XI
I. Die Erfindung 1
II. Die Böttgersche Zeit 1710–1719 10
III. Die Höroldtsche Zeit 1719–1731 41
IV. Die Höroldt-Kändlersche Zeit 1731–1763 . . . 99
V. Die „Punktzeit" 1763–1774 250
VI. Die „Marcolinizeit" 1774–1814 283
VII. Das 19. Jahrhundert 324
Die Marken der Meißner Manufaktur 333
Register 345

VERZEICHNIS DER TAFELN

Große Vase in geschliffenem Böttgersteinzeug mit aufgelegten, z. T. vergoldeten Verzierungen, um 1715. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 1
Große Vase in Böttgerporzellan mit aufgelegter Ornamentik, um 1715. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 2
Böttgerporzellane, in Schmelzfarben bemalt, um 1715. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 3
Vase, in den frühen Schmelzfarben Höroldts bemalt, um 1725. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 4
Nachbildungen von japanischen, im Kakiyemonstil bemalten Porzellanen, um 1730. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 5
Nachbildung einer chinesischen Vase mit gespritztem blauem Grund und bunter Schmelzfarbenmalerei, um 1725. Dresden, Schloß 6
Vase mit gelbem Grund mit ausgesparten Blumenranken und mit „Fabeltieren“ bemalt, um 1735. Dresden, Schloß 7
Vase mit himbeerfarbenem Grund und bunten „Chinoiserien“, um 1730. Dresden, Schloß 8
Große Vase mit kobaltblauer Unterglasurmalerei, um 1723. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 9
Teile aus dem für König August den Starken angefertigten Service mit dem „roten Drachen“, um 1730. Dresden, ehemalige Hofwirtschaftskammer 10
Vase mit gelbem Grund und bunten „Chinoiserien“ mit der Bezeichnung: Höroldt, 1727 datiert. Dresden, Schloß 11
Holländer, Chinese und Pole, um 1725 wahrscheinlich von Fritzsche modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 12
Fontäne, 1727 oder 1728 von Kirchner modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 13
Großes Raubtier, 1727 von Kirchner modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 14
Büste des Hofnarren Fröhlich, anscheinend um 1729 von Kirchner modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 15
Große Ziege, 1732 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung . 16
Großer Kasuar, 1732 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 17
Großer Waldteufel, 1732 von Kirchner modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 18
Bologneserhund, um 1733 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 19
Groteskvase mit roter und goldener Lackmalerei, um 1731 von Kirchner modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 20
Pietà, 1732 von Kirchner modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 21
Der hl. Wenzel, 1732 von Kirchner modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 22
Uhr, 1732 von Kändler modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 23
Große Chinesenbüsten, 1732 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 24

VERZEICHNIS DER TAFELN

Große Paulusfigur, um 1732, wahrscheinlich von Kändler modelliert. Leipzig, Kunstgewerbemuseum 25
Große Gemse, 1735 von Eberlein modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 26
Großer Hahn, 1732 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 27
Service mit dem sächsisch-polnischen Wappen, um 1733 28
Terrine aus dem für den Grafen Sulkowski angefertigten Service, 1735 und 1736 von Kändler modelliert. Berlin, Schloßmuseum 29
Große muscheltragende Sirene, aus dem 1731—1741 angefertigten Brühlschen „Schwanenservice", von Eberlein modelliert. Schloß Pförten, im Besitz des Grafen von Brühl 30
Terrine aus dem für den Grafen Brühl angefertigten „Schwanenservice" um 1738 von Kändler modelliert. Schloß Pförten, im Besitz des Grafen Brühl . . . 31
Plat-de-ménage aus dem für den Generalfeldmarschall von Münnich angefertigten Service, 1738 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung . 32
Opfertod des Heidenapostels Franz Xaver, 1738—1740 von Kändler modelliert. Dresden, Staatliche Porzellansammlung 33
Mater dolorosa, 1738 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 34
Büste des Lustigmachers Schmiedel, 1739 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 35
Große Figur König August III., 1740 von Kändler und Eberlein modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 36
Große Vase mit aufgelegten Zierraten und Blumenbukett, um 1738 von Kändler modelliert. Leipzig, Kunstgewerbemuseum 37
Dame mit aufwartendem Kavalier und Mohrenknaben („Krinolinengruppe"), 1737 von Kändler modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 38
Harlekinfiguren, um 1738 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 39
Große Vase mit Kriegsszenen und den Wappen Frankreichs und Navarras, um 1740. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 40
„Grünes Watteauservice", um 1745 für den sächsisch-polnischen Hof angefertigt. Dresden, ehemalige Hofwirtschaftskammer 41
Terrine mit „Altbrandenstein"-Muster und „trockener" Blumenmalerei, um 1738. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 42
Große Schneeballenvase aus der 1741 und 1742 von Kändler für König Ludwig XV. modellierten Folge von Vasen. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 43
Kriegsvase aus der 1741 und 1742 von Kändler für König Ludwig XV. modellierten Folge von Vasen. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 44
Kreuzigungsgruppe, 1743 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 45
Porzellanmodell für das große Reiterdenkmal König August III., 1753 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 46
Große Vase „Die Luft" aus den 1747 und 1748 von Kändler für den Grafen Brühl modellierten Vasen der „Vier Elemente". Dresden, Kunstgewerbemuseum . . 47
Architektonischer Tafelaufsatz, um 1750 modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 48
„Apollovase", 1744 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 49
„Krinolinengruppe" mit Kavalier in spanischer Tracht, um 1745 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 50

„Malabaren", um 1755 von Elias Meyer modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 51
Vase mit aufgesetzten Blumen, Früchten, Figuren und bunter Blumenmalerei, um 1750. Dresden, Schloß 52
Diana und Aktäon, um 1760 für Friedrich den Großen wahrscheinlich von Punct modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 53
Kinderkopf, um 1760, wahrscheinlich von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 54
Gruppe des Parnaß, um 1760 von Kändler modelliert. Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum 55
Rundgruppe, ländliche Tanzszene darstellend, um 1780 von Acier modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 56
Kopf König August III. aus schwach gebranntem Porzellan, um 1755 von Kändler für das Reiterdenkmal des Königs modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 57
„Die glücklichen Eltern", 1775 von Acier modelliert 58
Allegorie auf die Einverleibung der Krim, Biskuitgruppe, 1785 von Jüchtzer modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 59
„Wer kauft Liebesgötter?" Biskuitgruppe, 1785 von Jüchtzer modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 60
Vase mit bunter Blumenmalerei, um 1780. Dresden, Staatl. Porzellansammlung . 61
Service mit dem „blauen Band", um 1780 für den sächsischen Hof angefertigt. Dresden, ehemalige Hofwirtschaftskammer 62

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

Seite

1. Abformungen von chinesischem rotem Steinzeug in Böttgersteinzeug. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 12
2. Böttgersteinzeug, geformt oder mit geformten Auflagen versehen. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 13
3. Böttgersteinzeug, geschnitten. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 15
4. Böttgersteinzeug mit schwarzer Glasur und Lackfarbenmalerei. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 16
5. Böttgersteinzeug mit Schmelzfarben bemalt. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 17
6. Plastische Arbeiten in Böttgersteinzeug. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 19
7. Plastische Arbeiten in Böttgersteinzeug, stellenweise geschliffen. Gotha, Museum 20
8. Vasen und Becher aus Böttgerporzellan z. T. mit geformten oder freihändig aufgesetzten und z. T. mit Lackfarben bemalten Auflagen. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 24
9. Teegeschirr in Böttgerporzellan meist mit freihändig aufgesetzten Auflagen. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 25
10. Böttgerporzellan mit Silbermalereien. Dresden, Staatl. Porzellansammlung . 29
11. Plastische Arbeiten in Böttgerporzellan. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 32
12. Vase mit vergoldeten Auflagen und dazwischen gemalten „Chinoiserien", um 1722. Breslau, Sammlung Dr. Ernst Gallineck 48
13. Teegeschirr und Becher mit „Goldchinoiserien", um 1722. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 49
14. Nachbildung eines in Blau, Rot und Gold bemalten japanischen Tellers, um 1725. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 53
15. Schale aus dem Service mit dem „gelben Löwen", um 1728. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 63
16. Kaffeekanne mit Jagdszenen in Eisenrot, um 1722. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 65
17. Wöchnerinnenschale in Schwarz, Eisenrot und Gold bemalt, um 1722. Berlin, ehemalige Sammlung Dr. Darmstaedter 66
18. Deckeltasse mit bunten Landschaften, 1722—1723. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 67
19. Tee- und Kaffeeservice mit bunten „Chinoiserien", um 1725—1730. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 69
20. Teller mit bunten, z. T. flächig gehaltenen „Chinoiserien", um 1725. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 72
21. Vase mit bunten Malereien in chinesischem Stil, um 1723. Dresden, Schloß 75
22. Vasen, Dosen, Tassen usw. mit kobaltblauer Unterglasurmalerei, 1721—1725. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 77
23. Pagode, von Fritzsche modelliert, um 1725. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 83

Seite

24. Terrine mit Korbflechtrand, bunt bemalt mit geflügelten Drachen und „indianischen Blumen", um 1733. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 92
25. Seeadler, 1731 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 103
26. Trommeltaube, 1733 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 105
27. Tasse, bunt bemalt mit dem „Tischchenmuster", um 1732. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 115
28. Teller, bunt bemalt mit dem „Bienenmuster", um 1732. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 116
29. Teller, bunt bemalt und dem „fliegenden Hund", um 1732. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 117
30. Möpse, von Kändler um 1735 modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 123
31. Sogenanntes „gelbes Jagdservice" mit gelbem Grund, um 1733. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 124
32. Terrine aus dem Service des Ministers Grafen von Hennicke, um 1735. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 125
33. Sauciere und Zuckerdose aus dem Service des Ministers Grafen Sulkowski, 1735–1737. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 127
34. Teller, Zuckerdose, Schokoladen- und Apfelsinenbecher aus dem Brühlschen Schwanenservice, um 1740. Schloß Pförten im Besitz des Grafen von Brühl 131
35. Terrine aus dem 1741 für Kurfürst Clemens August von Köln angefertigten Speiseservice. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 135
36. Apostelfiguren, 1735–1740 für den Papst und Kaiserin Wilhelmine Amalia, von Kändler und Eberlein modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung . 138
37. Heiliger in Kapuzinertracht, 1740 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 139
38. Statuette König August III., von Kändler 1736 modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 143
39. Harlekine, 1736 von Kändler modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 147
40. Altes Bettelweib, 1736 von Kändler modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 148
41. Krinolinengruppe, 1736 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 149
42. Hofnarr Fröhlich, 1737 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 150
43. Türke, um 1738 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 151
44. Schneiderin auf dem Ziegenbock, 1740 von Eberlein modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 152
45. Tasse mit phantastischen Fabeltieren, um 1735. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 155
46. Schale mit Landschaft und Kavalieren, um 1740. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 156
47. Tasse mit Landschaft in holländischem Stil, um 1740. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 157
48. Dose mit „trockener" Vogelmalerei, um 1740. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 159
49. Teller mit Zwiebelmuster in kobaltblauer Malerei, um 1735. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 161

Seite

50. Büste eines Papstes, 1743 oder 1744 von Kändler und Reinicke modelliert. Dresden, Kunstgewerbemuseum 175
51. Terrine mit dem 1742 von Eberlein modellierten „Brühlschen-Allerlei"-Muster. Dresden, Kunstgewerbemuseum 180
52. Kaiserin Elisabeth von Rußland zu Pferde, um 1750 von Kändler modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 183
53. Figuren aus der italienischen Komödie, 1744 von Kändler modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 187
54. Harlekingruppe, 1744 von Kändler modelliert. Dresden, Sammlung v. Klemperer 188
55. Der „indiskrete Harlekin", um 1745 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 189
56. Freimaurer, 1743 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 190
57. Kesselflicker aus der Folge der ersten „Ausrufer", um 1745 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 191
58. Offizier, um 1750 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 193
59. Pferd mit Mohren, um 1750 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 194
60. Tanzendes Schusterpaar, aus der um 1750 von Kändler modellierten Folge von Handwerkern. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 195
61. Bergleute, aus der um 1750 von Kändler modellierten Folge. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 196
62. „Pariser Ausrufer", aus der 1755 von Kändler und Reinicke modellierten Folge. Dresden, Sammlung von Klemperer 197
63. Chinesengruppen, aus der 1750 von Kändler, Reinicke und Meyer modellierten Folge. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 198
64. Orientalen, aus der um 1750 von Kändler und Reinicke modellierten Folge. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 199
65. Sultan auf Elefanten, um 1750. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 200
66. Figuren aus dem um 1750 von Kändler und Reinicke modellierten Affenkonzert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 201
67. Venus mit Amor, 1741 von Eberlein modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 202
68. Acis und Galatea, um 1745 von Eberlein modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 202
69. Gärtnerin, 1746 von Eberlein modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 203
70. Chinesen, 1743 von Reinicke modelliert. Dresden, Sammlung von Klemperer 204
71. Figuren aus der 1743 und 1744 von Reinicke modellierten „italienischen Komödie". Dresden, Sammlung von Klemperer 205
72. Türke mit Guitarre, 1744 von Reinicke modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 206
73. Teller mit „Neuozierrand" und bunter Blumenmalerei, um 1745. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 207
74. Teller mit dem 1743 modellierten „Dulongmuster" und bunter Vogel- und Blumenmalerei. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 208
75. Teller mit „Marseillemuster" und bunter Blumenmalerei, um 1745. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 209

Seite

76. Potpourrivase mit Blumenschmuck und figürlichem Beiwerk, um 1750. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 210
77. Konfektschale in Form einer von einer Türkin gehaltenen Muschel, um 1745. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 211
78. Tasse mit Reiterkämpfen in Rokailleumrahmung bemalt, um 1745. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 215
79. Zuckerdose mit Bergmannszenen bemalt, um 1745. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 216
80. Bierkrug mit naturalistisch gehaltenen Blumen in Unterglasurkobaltblau bemalt, um 1750. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 217
81. Tierhatz, um 1745 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 218
82. Der Frühling, aus den um 1755 von Elias Meyer modellierten „Vier Jahreszeiten". Dresden, Staatl. Porzellansammlung 219
83. Vogelsteller und Vogelstellerin, um 1755 von Elias Meyer modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 220
84. Muse, 1745 von Kändler für Friedrich den Großen modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 223
85. Teller aus dem für Friedrich den Großen angefertigten „Vestunenservice", um 1760. Berlin, Sammlung Dr. W. von Dallwitz 241
86. Amerika und Europa, um 1760 von Elias Meyer modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 243
87. Schäferin, um 1760 von Punct modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 244
88. Junger Mann mit Jagdhunden, um 1762 von Carl Christoph Punct modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 245
89. Teller mit Vogelmalerei und Blumengehängen, um 1760. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 246
90. Kaffeekanne mit Früchtemalerei und violetten „Mosaique"einfassungen, um 1760. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 247
91. Apostel Petrus, 1772 von Kändler modelliert. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 258
92. Götterwagen mit der Venus, um 1762 von Kändler modelliert. Früher im Schloß Oranienbaum in St. Petersburg 259
93. „Alte Liebe", 1765 von Kändler modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 261
94. Kavalier mit Fernglas und Dame mit Muff, 1771 von Acier modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 267
95. Das „Gesicht" und der „Geschmack" aus den 1772 von Schönheit modellierten „Fünf Sinnen". Dresden, Staatl. Porzellansammlung 268
96. Die „Luft" aus den um 1764 von Punct modellierten „Vier Elementen". Dresden, Staatl. Porzellansammlung 269
97. Teller aus dem um 1774 für den Herzog von Kurland angefertigten Service. Dresden, ehemalige Hofwirtschaftskammer 271
98. Teller mit Amoretten und Gehängen in Violett und grünem „Mosaiquerand", um 1770. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 273
99. Tasse mit Buchstaben aus Blumenketten, um 1770. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 274

Seite

100. Teller mit der Ansicht von Amsterdam, um 1770. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 275
101. Tasse mit Gehängen, bunter Blumenmalerei und eisenrotem Grund, um 1770. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 276
102. Tasse mit bunten „Watteauszenen“ und „königsblauem“ Grund, um 1770. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 277
103. Teller in Kobaltblau bemalt mit „Kindern à la Rafael“ und Gehängen, um 1770. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 278
104. Allegorie auf die Textil- und Porzellankunst, 1775 oder 1776 von Acier modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 289
105. Gellertdenkmal, 1777 von Acier modelliert. Dresden, Staatliche Porzellansammlung 291
106. Knabe und Mädchen mit Hunden spielend, 1776 von Acier modelliert. Dresden, Staatliche Porzellansammlung 292
107. „Die zerbrochenen Eier“, 1777 von Acier modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 293
108. Tanzender Knabe und Mädchen mit Girlanden, 1777 von Acier modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 294
109. „Devisenkinder“, 1775 von Acier modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 295
110. Mädchen mit Puppe und steckenpferdreitender Knabe, 1783 von Jüchtzer modelliert. Dresden, Staatliche Porzellansammlung 298
111. Biskuitfigur, der „Schlaf“, 1786 von Jüchtzer modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 299
112. Mädchen und Knabe mit Ziegen, 1784 von Schönheit modelliert. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 301
113. „Der edle Aufschub“, 1787 von Schönheit modelliert. Dresden, Staal. Porzellansammlung 302
114. Vase mit Sphinxköpfen, der Ansicht des Schlosses Pillnitz und königsblauem Grund, um 1785. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 305
115. Deckelgefäß mit durchbrochenen Wandungen, Widderköpfen und Gehängen, um 1780. Dresden, Kunstgewerbemuseum 306
116. Kaffeekanne mit Blumen in Bunt und Sepia bemalt, um 1785. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 310
117. Tasse mit den Bildnissen des Grafen Marcolini und seiner Gemahlin, um 1780. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 311
118. Plateau mit Darstellung aus dem „Reinicke Fuchs“, um 1780. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 312
119. Tasse mit „Lotte und Werther“ und „königsblauem“ Rand, um 1770. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 313
120. Tasse mit „königsblauem Grund“ und Malereien nach Angelica Kauffmann, um 1785. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 314
121. „Türkencöpgen“, bunt bemalt, um 1790. Dresden, Staatl. Porzellansammlung 317

I. DIE ERFINDUNG

Schon frühzeitig ist das chinesische Porzellan, das edelste und alles bis zu der Zeit auf diesem Gebiete Geleistete bei weitem übertreffende Erzeugnis der Keramik, ins Ausland gelangt. Spätestens am Anfang des zweiten Jahrtausends nach Christi Geburt war es dann, wenn auch nicht immer in gleichem Maße, über die ganze damalige Kulturwelt verbreitet, in Asien, Afrika und auch in Europa. Es war hier überall ein sehr begehrtes Erzeugnis, dem man noch immer auch nicht entfernt Gleichwertiges zur Seite zu setzen vermochte. Ja, es erhielt sogar, da man seine Herstellung in keiner Weise ahnte, etwas Wunderbares, Geheimnisvolles, dem vielfach auch wirkliche Wunderleistungen zugeschrieben wurden. Nach Europa gelangte es jedoch, so viel wir wissen, in größeren Mengen erst seit dem 15. Jahrhundert, damit im Zeitalter der Renaissance, und sogleich beginnt dann hier auch in dieser geistig so regsamen und auch in keramischer Hinsicht so tätigen Zeit seine Nachbildung, um China nicht weiter allein im Besitz des Privilegs seiner Herstellung zu lassen.

Indessen war seine Nachbildung nicht gerade leicht. Es war ein völlig anderes keramisches Erzeugnis, als alle diejenigen darstellten, die hier bisher angefertigt worden waren. Im Gegensatz zu diesen zumeist aus einfachem Ton bestehenden, gab es sich als ein zusammengesetztes Erzeugnis und noch dazu aus zwei sich ganz verschieden verhaltenden Stoffen, aus dem im Feuer unschmelzbaren Kaolin und einem in diesem leicht schmelzenden Fluß, der durch die verschiedensten Materialien, wie Fluß- oder Feldspat, Kalk, Marmor oder ähnliche Stoffe dargestellt wurde. Und ihre Vereinigung konnte auch nur im stärksten Feuer

erfolgen, damit in einem solchen, an das die damalige Technik noch garnicht gewöhnt war. Dazu kam noch die besondere Art der Glasur, die, gleichfalls ein Gemenge verschiedenartiger, doch sich z. T. mit denen der Masse deckenden Stoffen, ebenfalls für die damalige Keramik etwas ganz Neues bedeutete. So konnte damals nur ein wirklich sehr bedeutendes Kombinationsvermögen, in Verbindung mit größtem technischem Können zur Lösung dieses Problems gelangen.

Dazu kam aber noch, daß dieser Stoff durch seine äußeren Eigenschaften, die stets sich zuerst bemerkbar machen, in seinem inneren Wesen nur zu leicht verkannt werden konnte. Weil durchscheinend, wie sonst allein von allen künstlich gewonnenen das Glas, schien es auch eine Art von diesem, darum auch nur ähnlich wie dieses herstellbar zu sein, obgleich diese Stoffe beide auch nicht das Geringste mit einander zu tun haben. Das mußte von vornherein auf falsche Wege locken, auf Wege, die statt zum Ziel, nur immer weiter von diesem fortführten. Denn nur auf rein keramischem war dies Erzeugnis zu gewinnen. Und diesem großen Irrtume ist dann Europa auch über zwei ganze Jahrhunderte völlig erlegen gewesen. Was man in dieser langen Zeit als Porzellan herstellte und meist auch schon für solches hielt, hat stets nur ein sogenanntes „Frittenporzellan" dargestellt, d. h. eine unvollkommen geschmolzene Glasmasse, die äußerlich wohl der gesuchten Masse glich, innerlich aber in keiner Weise. Es fehlten ihm fast alle ihre wertvollsten Eigenschaften, die sich vor allem bei seinem Gebrauch bemerkbar machen, und damit war man am Ende dieser Zeit genau so weit, wie vorher: trotz aller Bemühungen war das Problem des Porzellans noch immer nicht gelöst, ja man besaß auch noch nicht einmal eine Ahnung, wie man zu diesem Ziel gelangen konnte.

Die ersten Nacherfindungsversuche dieser Art wurden in Italien angestellt[1]) und zwar spätestens seit dem Jahre 1470, bezeichnender Weise in Venedig, das damals auf dem Gebiet der Glasindustrie bereits auf so bedeutender Höhe stand. Und nun hören hier diese Versuche nicht wieder auf. Zunächst erfolgten weitere am Beginn des folgenden Jahrhunderts wieder zu Venedig, dann in Pesaro, Turin und Ferrara. Alle

diese aber wurden durch die am Hofe des Großherzogs Franz I. von Toskana übertroffen, die auch zu den brauchbarsten Resultaten führten, jedoch, wie alle vorangegangenen, gleichfalls nur zur Herstellung eines „Frittenporzellans". Im 17. Jahrhundert übernahm dann Frankreich, wo sich gerade damals eine reichere Keramik zu entwickeln begann, die Führung. Hier hören wir im Jahre 1664 zum ersten Male von derartigen Versuchen, die ein Pariser Töpfer Claude Révérend mit Namen dort unternahm, dann im Jahre 1673 von solchen des Töpfers Louis Poterat in Rouen, des Sohnes jenes Edmonde Poterat, der hier eine glänzende Fayenceindustrie begründet hatte. Es folgte dann die fabrikmäßige Herstellung von als „Porzellan" bezeichneten Erzeugnissen seit 1702 in St. Cloud, hierauf seit 1725 zu Chantilly, Lille und Mennecy. Und auch in England hatte schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts Prinz Rupprecht von der Pfalz, der Sohn des Winterkönigs, wie kurze Zeit darauf auch der so bedeutende Töpfer John Dwight, echtes Porzellan herstellen zu können geglaubt. Doch auch alle diese Versuche waren völlig vergeblich gewesen. Man war auch hier überall im günstigsten Falle nur wieder zur Gewinnung eines „Frittenporzellans" gelangt. Das Prinzip des wirklichen Porzellans war nirgends erkannt, der rein keramische Weg noch nirgends beschritten worden. Man war daher nach Ablauf dieser Zeit trotz aller vielen Bemühungen so weit wie zuvor.

Inzwischen jedoch waren derartige Versuche auch in Deutschland unternommen worden und zwar in Sachsen, zur Zeit des Kurfürsten Friedrich August I., König August des Starken von Polen. Ursache war hier das unter Ludwig XIV. in Frankreich durch seinen Minister Colbert aufgekommene, alsbald überall ökonomisch für allein richtig gehaltene Merkantilsystem, wonach der Reichtum eines Landes vor allem auf der bestmöglichsten Ausnutzung seiner Bodenschätze beruhen sollte. Dieses neue System hatte hier dem damals weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannten, 1651 zu Kieslingswalde in der Lausitz geborenen Mathematiker und Physiker Ehrenfried Walther von Tschirnhausen die Idee eingegeben, mit Unterstützung

des Königs auch Sachsen eine große Industrie zu verschaffen. Zu diesem Zwecke hatte er das ganze Land aufs gründlichste in mineralogischer Beziehung durchforscht. Er war dann besonders auf die Ausnutzung edlerer Gesteine, sowie, um Sachsen vor allem dem benachbarten Böhmen mit seiner glänzenden Glasindustrie gegenüber tributfrei zu machen, auf die Errichtung von Glashütten ausgegangen. Gleichzeitig war es ihm auch geglückt, Brenngläser und -linsen von einer Größe und Kraft herzustellen, wie man bis dahin noch keine gesehen, die eine ganz andere Untersuchung des Verhaltens der verschiedenartigsten Stoffe bei stärkster Erhitzung gestatteten, als dies bis dahin möglich gewesen war. Dadurch scheint er dann auch unter die Porzellanerfinder geraten zu sein und spätestens im Jahre 1701 glaubte er auch schon, dies wichtige Problem gelöst zu haben. Doch auch er mit Unrecht. Denn alles, was wir heute über seine damalige Erfindung wissen, beweist nur zu deutlich, daß auch er, wie alle seine Vorgänger, nur zur Gewinnung eines „Frittenporzellans" gelangt war. So muß man annehmen, daß er sich damals über das Wesen des echten Porzellans noch nicht im geringsten klar gewesen[2]). Er ist darum auch nicht über Probestücke hinausgekommen und hat auch nicht den geringsten Versuch gemacht, seine auf Grund seiner merkantilistischen Anschauungen doch so überaus vielversprechende Erfindung irgendwie industriell auszunutzen.

Die Versuche ruhten dann hier mehrere Jahre, bis sie auf Tschirnhausens Anregung hin von neuem aufgenommen wurden. Doch geschah dies nun in der Hauptsache nicht mehr von ihm, sondern durch den damals in Dresden weilenden jungen Alchimisten Johann Friedrich Böttger, der dann auch endlich nach vielen Mühen zu dem gewünschten Resultate gelangen und damit Sachsen den Ruhm dieser so heiß begehrten Erfindung verschaffen sollte.

Böttger war 1682 zu Schleiz geboren, als Sohn des dortigen Münzkassierers, hatte nach dessen Tode durch seinen Stiefvater, den kgl. preußischen Stadtmajor, Ingenieur und Konduktor Tiemann eine recht gute Erziehung erhalten. Er sollte, frühzeitig schon für Chemie ein ganz

besonderes Interesse zeigend, Medizin studieren, zu welchem Zwecke er, sechszehn Jahre alt, zu dem Apotheker Zorn in Berlin in die Lehre geschickt ward. Er war ein entschieden hochbegabter Mensch, voll lebhaften Geistes und, wie seine ganze weitere Entwicklung zeigt, von großer Unternehmungslust und reich an Kombinationsgabe. Daneben scheint er freilich auch ehrgeizig und nach Wohlleben und Reichtum verlangend gewesen zu sein. Er hat zunächst in Berlin fleißig und strebsam gearbeitet. Bald jedoch geriet er, da der Apothekerstand damals der einzige war, der sich ernsthafter mit der Chemie befaßte, diese aber damals noch aufs innigste mit der Alchimie in Verbindung stand, in das so gefährliche Fahrwasser dieser. Und schon bald darauf wußte er vor Zeugen Edelmetalle aus weniger edlen umzuwandeln. Als aber dieses allgemein bekannt ward und zu befürchten war, daß der damalige, so prunkliebende und darum immer geldbedürftige König Friedrich I. von Preußen sich seiner als Goldmacher bemächtigen könnte, floh er nach der damals noch sächsischen Universitätsstadt Wittenberg, um hier unter dem Schutze König August des Starken seine Studien fortzusetzen. Doch kam er hierbei vom Regen nur in die Traufe. Denn König August der Starke, nicht minder prunkliebend als jener, war darum auch nicht weniger geldbedürftig. Kaum war ihm daher die Ankunft dieses Goldmachers gemeldet, als er ihn auch schon schleunigst nach Dresden bringen und hier im Schlosse gefangen setzen ließ, damit er ihm seine Künste bezeige. Doch, wenn auch Böttger hier anscheinend einige Proben selbst in Gegenwart des Königs wieder gelangen: der große Segen wollte sich nicht einstellen. Und so kam Tschirnhausen, den der König ihm hierbei zum Mitarbeiter, doch gleichzeitig auch zum Beaufsichtiger beigegeben, da er Böttgers große Begabung und Anstelligkeit erkannte, auf den Gedanken, ihn zur weiteren Durchführung seiner industriellen Unternehmungen zu verwenden. Gar vieles ist damals geplant und unternommen worden. Hauptsache jedoch war jetzt die Errichtung einer keramischen Industrie, die wohl am leichtesten einträgliche Erfolge zu versprechen schien. Doch scheint damals, vielleicht wegen der bisherigen Mißerfolge Tschirnhausens auf diesem Gebiete, das Porzellanproblem

noch keineswegs gleich an erster Stelle gestanden zu haben. Man begnügte sich zunächst mit der Errichtung einer Fayencefabrik, die auch im Jahre 1708 in Dresden-Neustadt erfolgte. Und dann wollte man allem Anschein nach vor allem künstliche Edelgesteine herstellen, eine Art Kunstmarmor, aus dem Fliesen gewonnen werden sollten. Zu diesem Zwecke vermengte man verschiedenfarbige Erden, vor allem solche von rötlicher Färbung, miteinander, denen man dann durch Schleifen jenen Glanz geben wollte, den sonst keramische Erzeugnisse durch Glasur zu erhalten pflegen. Doch kam man hiermit nicht gleich zustande. Es stellte sich heraus, daß verschiedene Tonsorten nach dem Brande nicht gleich geschlossen vielmehr z. T. noch porös ausfielen. Sie nahmen daher auch den Schliff nicht in gleicher Weise an. Und so verfiel man auf den Gedanken, den poröser ausfallenden noch einen „Fluss" beizugeben, der sie im Brande völlig schloß. Damit aber hatte man nichts Geringeres getan, als das Prinzip des Porzellans entdeckt. Man brauchte dann nur dasselbe auch auf weiße Erden zu übertragen. Stieß man hierbei durch Zufall oder mit Hilfe der schon vorher durch Tschirnhausen untersuchten sächsischen Erden und sonstiger Mineralien auf den im Feuer umschmelzbaren, gerade in Sachsen besonders häufig vorkommenden Kaolin, so war die Erfindung des Porzellans vollendet. Nicht zum wenigsten, weil Böttger, von seinen vorhergehenden keramischen Versuchen ausgehend, sich ihr zum ersten Male auf rein keramischem Wege genähert hatte. Das ist dann auch alsbald geschehen. Böttger brachte nun „leichtflüssigere Erden", wie Kreide oder „Steine", wie Alabaster und Marmor, dann auch Spat, mit schwer oder unschmelzbaren, sich weiß brennenden Erden zusammen, vor allem aber mit einem bei Colditz sich findenden Ton, probierte hierauf ihre Mischungen im stärksten Feuer und schon im Jahre 1709, nachdem Tschirnhausen im Jahr vorher gestorben, konnte er dem Könige das wirkliche Gelingen der so lange ersehnten Erfindung melden. Er hatte damit eine wirklich große Tat vollbracht und Deutschland um ein sehr wertvolles Produkt bereichert, das ihm gar bald zu großem Segen gereichen sollte.[3])

Anscheinend nur kurze Zeit vorher hatte Böttger, angeregt durch ein anderes keramisches Erzeugnis, das damals gleichfalls aus China zu uns gelangte, noch ein weiteres keramisches Produkt erfunden: das sogenannte rote- oder Böttgersteinzeug, das er, da er es noch für Porzellan hielt, meist Jaspisporzellan nannte. Dies hatte er dadurch gewonnen, daß er eine rote, eisenhaltige Erde, das sogenannte „Nürnberger Rot", damals daneben auch als „Bolus" oder „terra sigillata" bezeichnet, wie bei den marmorierten Fliesen, mit einem Flusse, in diesem Falle mit Lehm aus dem dicht bei Dresden gelegenen Plauenschen Grunde, vermengte und sie bei großer Hitze zu einem festen Steinzeug von roter Farbe zusammenschmolz. Ähnliche rote Tonwaren waren schon kurz vorher auch in Holland von Delfter Töpfern hergestellt worden. Doch, da dabei keine Flußmittel und auch nur schwächeres Feuer verwandt worden war, so waren sie nur zur Herstellung eines wenig festen, porösen Erzeugnisses gelangt, das sich mit dem von Böttger jetzt hergestellten in keiner Weise messen konnte. Damit aber hatte Böttger jetzt fast gleichzeitig zwei keramische Massen erfunden, wie sie die europäische Keramik bis dahin in dieser Güte noch nicht gesehen, die auch in jeder Beziehung verwendbar erschienen. Und so reichte er schon am 28. März des Jahres 1709 beim Könige ein „allerunterthänigtes" Memoriale ein, in dem er neben anderen weniger wichtigen, gleichzeitig gemachten Erfindungen den „guten weißen Porcellain, sammt der allerfeinsten Glasur und allem zugehörigen Mahlwerk, welcher dem Ostindianischen wo nicht vor, doch wenigstens gleich kommen soll" sowie „ein rotes sehr feines Gefäß, welches dem Ostindianischen sogenannten roten Porcellain in allen die Wege halten würde" zu „bewerkstelligen" versprach. Auch wies er zugleich auf die Erfindung der marmorierten Fliesen hin, über die man freilich nichts weiteres vernimmt. Seiner Sache sicher, bat er dann gleichzeitig auch um die Einsetzung einer besonderen Kommission, die „seine vorzustellenden Wissenschaften" gründlich untersuchen sollte, die auch bereits am 11. April ernannt ward. Sie bestand aus dem Kammerpräsidenten von Löwenthal, dem Kammerrat Nehmitz, dem Geh. Kriegsrat von Holtzbrinck, dem Hofrat von

Döring sowie dem Bergrat Pabst aus Freiberg, der Böttger schon bisher bei seinen Arbeiten zur Seite gestanden hatte. Sie trat auch bereits am 17. April im kurfürstlichen Schlosse, doch in Abwesenheit des Erfinders, zusammen, ging aber, da sie von jenem z. T. noch ganz Unmögliches verlangte, völlig unverrichteter Sache wieder auseinander, ja hielt es nicht einmal für nötig, dem Könige über die Ergebnisse der Sitzung Bericht abzustatten. Erst nach fast sieben Monaten, nachdem inzwischen Böttger unermüdlich an seinen Erfindungen weiter gearbeitet hatte, trat sie von neuem, wieder ohne Anwesenheit Böttgers, zusammen. Dieser war anscheinend nun auch mit der gleichfalls nicht leicht zu gewinnenden, darum fast einer neuen Erfindung gleichkommenden Glasur zustande gekommen. Sie war ihm sofort gelungen, sobald er den anfangs hierbei verwandten Borax durch Kalk ersetzte. Auf deren Erfindung ließ Böttger nun besonders hinweisen. Doch beklagte er sich sehr, daß ihm in seiner Arbeitsstätte, der am östlichen Ende der heutigen Brühlschen Terrasse gelegenen Jungfer- oder Venusbastei, wo er alle diese Erfindungen gemacht hatte, der richtige Ofen zur weiteren Vervollkommnung seiner Erfindungen fehle. Auch ließ er eine besondere, umfangreiche Schrift vorlegen, in der er dem so ganz besonderen Nutzen seiner Erfindungen der Kommission vor Augen zu stellen suchte, und eine weitere, in der er Nachricht von der „Fabrique" des roten „Porzellans" gab, was wohl beweisen dürfte, daß er das rote Steinzeug damals schon in größeren Mengen herzustellen strebte. Doch auch diese Bemühungen Böttchers erwiesen sich als vergeblich. Auch diesmal ging die Kommission, die, da zum größten Teil nicht aus Fachleuten bestehend, den Wert seiner Erfindungen anscheinend in keiner Weise begriff, wieder auseinander, ohne den geringsten Bericht an den König abgehen zu lassen. Sie ist dann auch niemals wieder zusammengetreten. So wandte sich Böttger unmittelbar an den König und dieser, hoffnungsfreudiger als jene, beschloß sogleich, auf Böttgers Ansuchen hin, eine weitere Manufaktur zur Ausnutzung der von ihm inzwischen gemachten Erfindungen ins Leben zu rufen. Er setzte sogleich auf Böttgers Wunsch für die zu begründende Fabrik ein Direktorium ein, das aus dem bereits der Kommission ange-

hörenden Kammerrat Nehmitz sowie dem Sekretäre Matthis, der den Verkehr Böttgers mit der Kommission vermittelt hatte, bestand. Auch gab er am 23. Januar des folgenden Jahres ein Patent heraus, in dem er anzeigte, daß er zur Hebung des Wohlstandes und des gewerblichen Lebens seines Landes die in Sachsen besonders reichlich vorhandenen „unterirdischen" Schätze besser, als dies vordem geschehen, ausnutzen wolle, dann vor allem die von Böttger gemachten Erfindungen verkündete. Gleichzeitig forderte er auf, das neue Unternehmen finanziell zu unterstützen, und stellte Künstlern wie Handwerkern, die sich demselben widmen wollten, Vergünstigungen in Aussicht. Auch sah er schon in weiterer Ferne dadurch ein allgemeines Aufblühen der Künste und Wissenschaften in Sachsen.

Die Manufaktur sollte anfangs auf der Jungferbastei, wo Böttger bisher alle diese Arbeiten vorgenommen hatte, errichtet werden. Es wurden hier auch gleich schon neue Öfen gebaut. Doch erwiesen sich hier alsbald die Räumlichkeiten für einen größeren Betrieb als viel zu eng. So beschloß der König nach einigem Schwanken durch eine Verordnung vom 7. März dieselbe auf die feste Albrechtsburg bei Meißen zu verlegen, die durch ihre ganz isolierte Lage die beste Gewähr für die Geheimhaltung des Geheimnisses des nun endlich mit so vielen Mühen nacherfundenen Porzellans abgab. Schon am 6. Juni 1710 ward diese von einer besonderen Kommission dem neu ernannten Direktorium feierlichst übergeben. Und so begann hier jene Anstalt, die, durch fast zweihundert Jahre hier arbeitend, sich bald jenen allgemeinen Weltruf erwerben sollte, den sie bis heute, wenn jetzt auch an anderer Stelle gelegen, noch nicht wieder eingebüßt hat.

II. DIE BÖTTGERSCHE ZEIT
1710—1719

Auch nach der Einsetzung der Manufakturkommission blieb Böttger in Dresden[4]) noch immer als Gefangener auf der Jungferbastei. Er ist auch nur ziemlich selten nach Meißen gekommen. Doch blieb er die Seele des Ganzen. Ihm zur Seite stand zunächst ein gewisser Johann Melchior Steinbrück, ein tüchtiger und gewissenhafter Mensch, der fünfzehn Jahre lang bei Tschirnhausen, dann auch bei Böttger Gehilfe gewesen war und hernach auch sein Schwager, sowie um 1711 Lokalinspektor an der Meißner Manufaktur ward, daneben ein Dr. Nehmitz, der Bruder des vorher genannten Kammerrats, der sich aber weniger verdient um die Manufaktur gemacht hat. Ihm sollte, damit das Geheimnis des Porzellans, falls Böttger stürbe, nicht wieder verloren ginge, dasselbe anvertraut werden. Doch erfuhr er, damit nicht einer Mitwisser des ganzen würde, nur das der Glasur und des Brennprozesses, indes Böttgers Arzte, Dr. Bartelmei mit Namen, der schon bisher ihm bei seinen Experimenten zur Seite gestanden hatte, das der Masse mitgeteilt ward. Sie sind damit die beiden ersten jener Arkanisten der Manufaktur geworden, die dann das ganze Jahrhundert hindurch, nicht immer, weil oft allzu eingebildet auf ihr geheimes Wissen und auch eifersüchtig aufeinander, den technischen Betrieb der Manufaktur zu deren Gunsten geleitet haben.

Die neu begründete „Porzellanmanufaktur“ war jedoch anfangs eigentlich nur eine Steinzeugfabrik. Denn mit der gegenüber der des roten Steinzeugs wegen des Weichwerdens der Masse so schwierigen industriellen Herstellung des Porzellans kam Böttger nicht vor dem Jahre 1713 zustande. Zumal er auch stets viel kaolinhaltigere und da-

rum auch weit schwerer, als die ostasiatischen, zu brennende Massen verwandte. Nur machte ihm auch schon beim Steinzeug die Gewinnung brauchbarer Öfen ziemliche Schwierigkeiten, die aber Böttger bei seiner großen Erfindungsgabe, teils durch eigene Erkenntnis, teils durch von auswärts eingezogene Erfahrungen, bald zu überwinden wußte. Und so konnte schon auf der Ostermesse im Mai des Jahres 1710, mithin nur wenige Monate nach der Begründung der Manufaktur, dies Erzeugnis in größeren Mengen zum Verkaufe gelangen, indes man von dem Porzellan nur erst einige schwache Proben, in einigen Eichenblättern, einem Pfeifenkopfe, einer kleinen Schüssel, sowie einer Schale bestehend, vorzulegen vermochte. Allerdings fiel auch die Masse des roten Steinzeugs nicht immer gleichmäßig aus. Je nach der Stelle des Ofens, in die es gesetzt ward, sowie auch sonst nach der jedesmaligen Schärfe des Brandes, nahm sie, je mehr der die rote Farbe derselben bewirkende Eisengehalt des Tons oxydierte, zunächst eine heller rote, gelbliche Tönung an, dann eine dunklere, um schließlich bei zu starker Erhitzung völlg in eine nicht gerade schöne, ganz dunkelbraune oder gar grauschwarze Färbung überzugehen. Sie ward in diesem Falle später, in durchaus irriger Weise, als „Eisenporzellan" bezeichnet. Daneben aber hat Böttger, wenn auch nur selten, indem er, wohl auf Grund der bei der Herstellung der marmorierten Fliesen gemachten Erfahrungen, rötliche Tone verschiedener Färbung zusammenmengte, auch leicht marmorierte Gefäße hergestellt. Hierbei hat er einmal sogar auch eine Art Landschaft hell in dunkel eingelegt. Er hat damit wohl alles getan, was mit dieser Masse in dieser Beziehung geschehen konnte.

Hauptaufgabe Böttgers war dann, seinem Erzeugnisse eine wirklich künstlerische Gestaltung zu verschaffen. Anfangs scheint er hierbei, wohl weil ihm damals, noch gar keine künstlerische Kraft zur Verfügung stand, ausschließlich Stücke des roten chinesischen Steinzeugs, das ihm für dieses Produkt von Anfang an Vorbild gewesen war, sowie auch vereinzelte chinesische Porzellanstücke, einfach abgeformt zu haben. Diese lassen sich z. T. noch heute in der Dresdner Porzellansammlung, doch auch anderswo, nachweisen. Es handelte sich hier in der Hauptsache nur um kleinere Stücke, wie Teekannen mit flachem Reliefschmuck,

dann auch um Flaschen mit kugeligem Leib und langem Hals, die alle wegen des Zusammensinterns der Masse im Brande fast um ein Zehntel kleiner ausgefallen sind, als ihre Vorbilder (Abb. 1). Doch kommt daneben auch schon die größere figürliche Darstellung einer Kuan-yin, der Göttin der Gnade und Barmherzigkeit, vor. Dann jedoch wurde vom Könige der sehr tüchtige Hofgoldschmied Joh. Jakob Irminger mit der Herstellung geeigneter Modelle beauftragt und dieser hat sich dann dieser

Abb. 1. Abformungen von chinesischem rotem Steinzeug in Böttgersteinzeug.

ihm bis dahin ganz ungewohnten Aufgabe mit dem größten Geschick unterzogen. Nur selten fühlt man bei den von ihm so geschaffenen Formen den Goldschmied heraus, obwohl er sie z. T. vorher in Gold und Silber trieb (Abb. 2). In der Regel sind sie durchaus keramisch erdacht und durchgeführt worden. Sie wurden zumeist auf der Töpferscheibe gedreht, wobei Irminger ersichtlich auf klar abgesetzte Umrisse und reiche Profilierungen ausging, wozu sich die Masse bei ihrer Feinheit und starken Plastizität auch besonders gut eignete. Recht reich wurden in dieser Beziehung vielfach die Knöpfe von Deckeln gehalten. Oder sie wurden, wenn kantig und reicher dekoriert, aus Formen gewonnen (Abb. 2). In

ersterem Falle wurden sie, wenn sie noch weiteren Schmuck erhalten sollten, mit Reliefauflagen versehen, die man gleichfalls aus Hohlformen gewann und den Wandungen der Gefäße aufsetzte. Sie fielen ebenfalls stets äußerst klar und deutlich aus, so daß die so bearbeiteten Erzeugnisse schon dadurch mit die feinsten darstellten, die die europäische Keramik bisher geschaffen hatte. Dieser Schmuck bestand in der Haupt-

Abb. 2. Böttgersteinzeug geformt oder mit geformten Auflagen versehen.

sache aus fein durchgearbeiteten, einzeln geformten, im Stil der Barockzeit umgestalteten, fast immer senkrecht aufsteigenden Akanthus- (Abb. 2), daneben auch aus langgezogenen, schilfartigen Blättern. Sie dienten, aneinander gesetzt, den größeren Flächen zur Einfassung. Daneben gab es fein durchgearbeitete weibliche Maskarons, Satyr- und Löwenköpfe, sowie auch ganze Blumenbouquets, die einzeln auf die Mitte der Flächen gelegt wurden. Ganz selten wurden letztere auch durch solche aus in einzelnen Teilen geformten und auf der Wandung erst zusammengesetzten Rosensträußen und Weinranken ersetzt. Sie scheinen jedoch

erst später von den Porzellanen Böttgers herübergenommen zu sein und gehören wegen ihrer ziemlich unruhigen Wirkung nicht gerade zu den gelungensten Verzierungen dieser Erzeugnisse.

Böttger hat sich jedoch keineswegs mit der formal künstlerischen Ausgestaltung begnügt. Schon früh ist er daneben auch auf eine ganz besondere Veredlung des Materials selber ausgegangen, indem er, wohl wieder angeregt durch die Herstellung marmorierter Fliesen, auch diesem durch den Schliff mit dem Rade Glanz und tiefere Tönung zu verleihen suchte (Taf. 1). Das war für die Keramik damals etwas völlig Neues, das auch sonst später auf diesem Gebiete kaum jemals wiederholt worden ist. Es hat das aber nicht zum wenigsten dazu beigetragen, dies Material zu einem der edelsten aller Keramik zu machen. Diese Veredlung ließ er durch Glasschleifer ausführen, die z. T. in Dresden und Meißen, zum größten Teile jedoch im benachbarten Böhmen wohnten, in dem damals das Schleifen von Gläsern sich zu so besonderer Höhe erhoben hatte. Frühe Versuchsstücke dieser Art, ganz einfache, nur teilweise angeschliffene Platten, haben sich in der Dresdner Porzellansammlung noch erhalten, daneben eine Fülle von Gegenständen, bei denen diese Technik wahrhaft glänzend durchgeführt worden ist und auch bei den verschiedensten Tönungen der Masse. Hierbei erhielt auch die im Brande schwärzlich ausgefallene Masse vielfach einen sehr angenehmen Ton oder bekam, da ihre Schwärzung zunächst nur an der Oberfläche erfolgte, durch teilweises tieferes Schleifen ein fast marmoriertes Aussehen. Einen Übelstand hatte diese Technik nur insofern, als man die unmittelbar bei den Reliefs gelegenen Stellen mit dem Rade nicht erreichen konnte, so daß sie, wie auch die Reliefs selber, matt bleiben mußten. Doch hat man gelegentlich, wenn auch recht selten, letztere gleichfalls zu schleifen versucht. Damit hatte Böttger auch in dieser Beziehung alles aus seinem Materiale gemacht, was nur irgendwie aus demselben herauszugewinnen war. Er hat es dadurch noch höher über alles, was bisher in der europäischen Keramik vorhanden, herausgehoben.

Die Übertragung dieser zunächst der Glasindustrie und Edelsteinbearbeitung entnommenen Technik hat Böttger dann ersichtlich darauf

geführt, auch die zweite damals bei jenen so reichlich ausgeübte Technik, den Glasschnitt, auf sein Material zu übertragen, d. h. das Einschneiden vertiefter Ornamentik, die hierbei gleichfalls Glanz erhielt. Dabei wurden die ganzen Flächen mit kleinen, geometrischen Ornamenten bedeckt, die, wenn sie fazetten- oder bienenzellenartig nebeneinander lagen, als „gemuschelt" bezeichnet wurden (Abb. 3). Oder sie erhielten wirkliche,

Abb. 3. Böttgersteinzeug geschnitten.

meist im Stil der unter Ludwig XIV. aufgekommenen Bérainschen Grotesken gehaltene Ornamentik (Abb. 3). Daneben wurden auch Wappen- oder Monogramme eingeschnitten, wie denn der umsichtige Böttger schon auf die erste Ostermesse Glasschleifer mitgeschickt hatte, die solches gleich beim Verkauf besorgen sollten.

Daneben schuf er dann noch eine ganz besondere Spezialität, indem er viele Stücke mit einer schon Anfang des Jahres 1710 erfundenen, sehr glänzenden und vielfach auch stark lüstrierenden, tiefschwarzen oder auch schwarzbraunen, durch Zusatz von Kobalt oder Braunstein gewonnenen Glasur überzog. Er war auf deren Erfindung ganz besonders

stolz, da etwas derartiges aus „Indien“ noch nicht gekommen wäre. Die Anwendung dieser Glasur, die ja zunächst, weil sie völlig die schöne rote Farbe des Erzeugnisses deckte, fast stilwidrig erschien, war anfangs freilich nur ein Notbehelf gewesen. Da aus den damals noch durchaus nicht vollkommenen Brennöfen manche Stücke, weil sie noch

Abb. 4. Böttgersteinzeug mit schwarzer Glasur und Lackfarbenmalerei.

nicht völlig durchgebrannt waren, mehr oder weniger porös herauskamen, so sollte dadurch ihre Durchlässigkeit für Flüssigkeiten behoben werden. Sie wurde dann zu einem neuen Schmuckmittel für dieses Material, indem er sie zugleich mit freilich nicht sehr haltbaren Lackmalereien, bald fast nur in Gold, bald in mehreren Farben, versehen ließ, da ihm das Einbrennen von Schmelzfarben anscheinend noch nicht gelang. Für diese Glasur tauchten dann auch ganz neue, glatt aufgedrehte Formen meist größeren Umfangs auf (Abb. 4), die merkwürdig an die der Fayencen

Delfts dieser Zeit erinnern. Sie mögen von jenem aus Holland stammenden Töpfer Peter Eggebrecht herrühren, der damals die von Böttger in Dresden-Neustadt gegründete Fayence-Fabrik leitete. Auch weicht ihre Ornamentik z. T. stark von der sonst eingeschnittenen ab. Neben wieder Bérainschen Grotesken entnommenen Motiven finden sich hier große Blumensträuße, sowie Motive, die stark an die japanischen Lackarbeiten erinnern, die damals gleichfalls in größeren Mengen zu uns

Abb. 5. Böttgersteinzeug mit Schmelzfarben bemalt.

gelangten. Sie haben vielleicht auch Böttger erst auf diese Glasur gebracht. Bei einigen Stücken ließ er dann auch noch Ornamente durch die Glasur bis zur roten Masse hindurchschleifen, so daß sie rot vom schwarzen Grunde sich abhoben.

Endlich ließ Böttger auch Stücke, und an diesen besonders die Reliefs, mit eingebrannten Schmelzfarben (Abb. 5) oder wieder Bemalungen in Lackgold, oder, um ihre Kostbarkeit noch wesentlich zu erhöhen, mit Granaten, Türkisen, Gold- und Silberbeschlägen, sowie mit Einfassungen in Silberfiligranarbeit versehen. Er hat damit alles getan, was sich auch in künstlerischer Beziehung mit diesem Material machen ließ, und so bei

seiner Behandlung eine Regsamkeit bewiesen, wie eine solche kein anderer Keramiker vor oder nach ihm je wieder gezeigt hat. Dieselbe Regsamkeit zeigte er auch in seiner praktischen Ausnutzung. Auch die in so kurzer Zeit entstandene Fülle und Abwechslung der Gegenstände erscheint, wie man in der an derartigen Arbeiten reichsten Sammlung, der Dresdener Porzellansammlung, dann auch vor allem im Gothaer Museum sehen kann, wahrhaft erstaunlich. Neben Gefäßen mannigfachster Form für das gerade damals aufgekommene Tee-, Kaffee- und Schokoladetrinken finden sich hier flache und tiefe Schalen, Flaschen und Becher, Dosen, Leuchter und Krüge, vor allem aber Vasen der verschiedensten Form. Darunter befinden sich schon solche von ganz überraschender Größe, so 60 cm hohe Vasen (Taf. 1) und Schalen bis zu 47 cm im Durchmesser. Auch fielen alle Stücke sehr sauber in der Masse wie auch in der Form aus. Er hat erstere damals bereits fast völlig beherrscht und sich dadurch schon auf diesem Gebiet als ein ganz hervorragender Techniker bewiesen. In künstlerischer Beziehung hat er dann aber noch ein großes, weites Gebiet hinzugefügt, das bisher in der Keramik Europas noch fast gar keine Rolle gespielt hatte. Wohl angeregt durch die Porzellanplastik Chinas, sowie durch die leichte Formbarkeit des Materials, hat er hier auch eine Plastik zu Wege gebracht, die freilich in der Hauptsache noch Kleinplastik blieb, dafür aber zugleich schon Rund- wie Reliefplastik darstellte. Sie fiel zwar inhaltlich wie auch stilistisch noch ziemlich bunt aus, da sie allem Anscheine nach in der Hauptsache nur erst aus Abformungen von mehr oder weniger zufällig in seine Hände geratenen Kunstwerken aus anderen Materialien bestand, und zeigt so bald europäischen, bald chinesischen Charakter. So finden sich neben der bereits erwähnten (s. S. 12) Abformung der ziemlich groß gehaltenen Kuan-yinfigur kleinere sitzende, chinesische Gottheiten, daneben der von einer Antike abgeformte Kopf des Kaisers Vitellius, sowie des Apollo nach Berninis bekannter Gruppe Apollo und Daphne und ein größerer Kinderkopf im Stil des holländischen Bildhauers Fiammingo (Abb. 6). Dann weiter ein schöner Kruzifixus, sowie vor allem die kleine Statuette des Begründers der Manufaktur, des Königs August des Starken in voller Rüstung und ruhiger

stark heroischer Haltung. Das Beste jedoch stellen hier sechs im Gothaer Museum vollzählig vorhandene, sehr lebendig und ausdrucksvoll, sowie auch recht fein durchgeführte Figuren aus der damals so allgemein beliebten „italienischen Komödie" dar, die später im Porzellan noch eine

Abb. 6. Plastische Arbeiten in Böttgersteinzeug.

so große Rolle spielen sollten. Sie können wohl alle als Originalarbeiten angesehen werden (Abb. 7). Sie sind auch, wie dies gleichfalls bei anderen Figuren dieser Art geschah, so vor allem an den Gewändern, geschliffen worden. Auch kommt einmal in der Dresdener Sammlung eine kleine Kindergruppe vor, die schwarz glasiert und mit Lackfarben bemalt

ist. Unter den Reliefs gibt es zunächst mehr oder weniger große mit heiligen Darstellungen, so als größte eine solche mit dem Kopf eines Märtyrers, dann kleinere mit der Darstellung der Judith und einer Madonna mit Heiligen. Weit zahlreicher jedoch sind kleine, runde oder ovale Plaketten mit Bildnissen, die mehrfach zeitgenössische Fürstlichkeiten, so Peter den Großen, König Friedrich I. von Preußen, sowie auch

Abb. 7. Plastische Arbeiten in Böttgersteinzeug, stellenweise geschliffen.

den Kurfürsten Johann Georg IV. von Sachsen wiedergeben. Von diesen zeigt letztere die Signatur des damals so berühmten sächsischen Bildhauers Balthasar Permoser.[5]) Sie ist demnach entweder von diesem entworfen oder nach einem Werke von ihm in anderem Material abgeformt worden. Die Statuetten aber können wohl als die Vorläufer der später im europäischen Porzellan so beliebt gewordenen und so überaus reich ausgebildeten Porzellanplastik betrachtet werden. Sie sind auch z. T. damals in diesem Materiale wiederholt worden.

* * *

Inzwischen hatte Böttger unermüdlich weiter an der Ausbildung des Porzellans und seiner industriellen Herstellung gearbeitet. Die zuerst von ihm gefundene Masse hatte sich hierbei jedoch keineswegs bewährt, da ihre Schwindungstendenz im Brande sich als viel zu groß herausstellte. So ließ er nach neuen Erden suchen, indem er zugleich die Zusammensetzung der Masse wie auch den Bau der Öfen änderte. Und nun hatte er, wahrscheinlich schon am Ende des Jahres 1710, das große Glück, daß ihm in der bei dem gleichfalls im Erzgebirge liegenden Orte Aue gefundenen weißen Erde, die nach dem Besitzer der dortigen Grube St. Andreas „Schnorrsche" oder nach dem nahegelegenen Städtchen Schneeberg auch „Schneeberger" Erde genannt ward, ein weiterer Kaolin in die Hände fiel. Und dieser bewährte sich nicht nur weit besser, als der bisher allein benutzte Colditzer Ton, sondern stellte überhaupt den besten dar, den die Meißner Manufaktur je verwandt hat. Doch kam er auch mit diesem nicht gleich zustande. So verwandte er inzwischen auch wieder den Colditzer Ton oder beide zugleich, bis er im Jahre 1717 endgültig zu ersterem allein zurückkehrte. Als Flußmittel benutzte er jedoch fast ausschließlich nur kalkartige Materien, so Alabaster, Kreide oder Gips. Das Meißner Porzellan ist darum bis zu seinem Tode, im Gegensatz zu dem von ihm nachgebildeten chinesischen, dann auch dem bei weitem größten Teile des späteren europäischen Porzellans, nur erst ein reines Kalkporzellan geblieben. Doch ward dadurch seine Güte in keiner Weise herabgesetzt.

Fast ebensolche Schwierigkeiten hatte Böttger auch mit der Herstellung der für diese Massen geeigneten Öfen. Zumal er auch erst die Ziegel gewinnen mußte, die die beim Garbrennen des Porzellans erforderliche, ganz ungewöhnliche Hitze zu ertragen imstande waren. Auch diese gelang es ihm, aus Landesmaterialen herzustellen, sowie auch schon im Jahre 1713 die Konstruktion eines Ofens, der allen Anforderungen zu entsprechen schien und sich auch im allgemeinen bewährte. Doch fehlte es ihm dann in Meißen durchaus an einem geeigneten Brennhause zur Aufrichtung größerer Öfen — dieselben waren hier nur ganz notdürftig in der ehemaligen Küche des Schlosses untergebracht — nach

dem Böttger stets lebhaft verlangte. Doch ward es nie zu seinen Lebzeiten wegen Geldmangel errichtet, so daß der industrielle Betrieb des Unternehmens dadurch sehr behindert ward. —

Beim Brennen der Gefäße führte dann Böttger, wohl angeregt durch das bei der damaligen Fayencefabrikation übliche Verfahren, gegenüber der chinesischen Technik eine sehr wichtige Neuerung ein: den sogenannten Verglühbrand, der vor dem eigentlichen Gar- oder Gutbrande des Porzellans erfolgte. Er hatte den großen Vorteil, das Glasieren der Gefäße ganz wesentlich zu erleichtern, indem die noch porös gebliebene Masse beim Eintauchen der Gefäße in die Glasur die Feuchtigkeit aufsaugte, die Glasurmasse selber jedoch sich wie ein feines Pulver über dieselben legte. Er ist darum auch der ganzen weiteren europäischen Porzellanfabrikation verblieben.

Nach allem diesen ist es kein Wunder, daß Böttger selbst im Jahre 1713, d. h. zur Zeit, als er die fabrikmäßige Herstellung des Porzellans begann, dasselbe noch so wenig in seiner Gewalt hatte, daß er den Ausfall des Brandes in keiner Weise recht voraussehen konnte. Zwei Jahre später war er dann wenigstens so weit, daß nicht mehr zuviel „ungeratenes“ Gut aus dem Ofen herauskam. Doch erst im folgenden Jahre gelang es ihm endlich, mit Hilfe einer neu zusammengesetzten Masse, daß nun wenigstens ein recht großer Teil der Gefäße, wofern sie richtig vorgearbeitet waren, im Brande gerieten. Doch hat zu Böttgers Lebzeiten das Porzellan stets eine leicht gelbliche, rahmfarbene Tönung beibehalten. Sie kam daher, daß er es nicht, wie die Chinesen zumeist das ihrige im reduzierenden, vielmehr ausschließlich im oxydierenden Feuer brannte, wobei kleine Metallbeimengungen der Masse oxydierten und ihm diese leichte Tönung verliehen, die für die Porzellane seiner Zeit so überaus charakteristisch ist. Böttger hat diese Färbung stets als Übelstand empfunden. Doch hat er ihn nie, da er die Ursache nicht erkannte, abzustellen gewußt, indes wir heute gerade in ihr einen ganz besonderen Reiz der Erzeugnisse seiner Zeit zu sehen pflegen. Erstaunlich aber bleibt, wie Böttgern trotz aller dieser vielen und großen Schwierigkeiten doch immer sein Porzellan schon gelang.

Wie der wieder größte Bestand desselben in der Dresdener Sammlung beweist, fiel es nicht nur sehr sauber und auch ganz glatt in der Glasur aus: auch schief gebrannte oder durch Brandrisse entstellte Stücke finden sich hier, wie auch sonst, doch nur selten. Und auch hier ging er, wie beim roten Steinzeug, schon auf die Herstellung recht großer Stücke aus, so wieder auf die 64 cm hoher Vasen, die auch schon gut gelangen, jedoch noch nicht in einem Stück gebrannt waren (Taf. 2). Er hat sich demnach auch hier wieder als ganz hervorragender Techniker bewährt.

Gleichzeitig mit der technischen Durchbildung des Porzellans ging auch wieder die künstlerische vor sich. Sie erfolgte in der Hauptsache ganz im Sinne des schon ausgestalteten roten Steinzeugs. Es wurden so alle die von Irminger für dieses erfundenen Formen auf jenes übertragen. Doch besitzt die Dresdener Sammlung daneben eine ganze Reihe von bereits verzierten Stücken, die völlig von diesen abweichen und, wie ihre ganze sonstige Erscheinung zu beweisen scheint, zumeist als frühe Versuchsstücke angesprochen werden können. Sie stammen z. T. wohl wieder aus jener Zeit, da Böttger noch keine wirklich künstlerische Kraft zur Verfügung stand oder Irminger selber vielleicht sich über die Verzierungsweise dieses Erzeugnisses noch nicht ganz klar war. So erblickt man hier eine schon recht große, tiefe Schale, die unten ringsum mit aus getriebenen Metallverzierungen gewonnenen, recht flachen Reliefs besetzt ist, dann eine kleine, in die außen Stanzen für Buchdeckelvergoldung in gleichmäßigen Abständen eingedrückt sind. Dann aber hat Böttger in seinem stets wagemutigem Geiste damals auch schon ganz erstaunliche Kühnheiten zu unternehmen versucht. Ersichtlich in Anlehnung an kleine chinesische Porzellane der Zeit mit z. T. sehr fein durchbrochenen Wandungen hat er auch ähnliche Stücke, große wie kleine, doch nur mit weit gröberer Musterung ausführen lassen. Dies ist jedoch bei einigen großen Deckelterrinen noch völlig mißlungen. Derartige Experimente waren für diese Zeit doch ersichtlich wohl noch zu gewagt. So scheint er auch später auf sie nicht mehr zurückgekommen zu sein.

Im übrigen jedoch kehren hier alle die Formen wieder, die schon das rote Steinzeug gezeigt hatte. Irminger scheint kaum neue Modelle

für dies Erzeugnis angefertigt zu haben. Und so wurden auch hier zunächst wieder, wenn anscheinend auch seltener, unter Benutzung der für das rote Steinzeug hergestellten Formen, die Gefäße dem chinesischen roten Steinzeug mit meist flachen Reliefs nachgebildet oder auch im europäischen Stil aus Ganzformen hergestellt. In der Hauptsache jedoch wurden auch sie aufgedreht und im Stil des damaligen Barocks mehr oder weniger reich profiliert und dann wieder mit den gleichen, vorhergeformten,

Abb. 8. Vasen und Becher aus Böttgerporzellan z. T. mit geformten oder freihändig aufgesetzten und z. T. mit Lackfarben bemalten Auflagen.

den Wandungen aufgelegten Reliefs geschmückt (Abb. 8 u. 9). Das erste europäische Porzellan erschien dadurch in der Hauptsache in europäischem Gewande, stellte sich demnach, wie immer noch häufig angegeben wird, durchaus nicht auch in künstlerischer Beziehung als eine Nachbildung des chinesischen dar. Auch fiel es dabei gefällig und sauber aus. Doch kann die Übertragung des Stils des roten Steinzeugs auf das Porzellan für den, der wirklich feineres Empfinden hat, wohl nur als ein Mißgriff angesehen werden. Sie ist auch allein wohl erklärlich durch die Fremdheit, mit der man diesem Material damals noch gegenüberstand

oder, weil eben die künstlerische Entwicklung des roten Steinzeugs der des Porzellans vorangegangen war und man nun die für dieses geschaffenen Formen noch weiter ausnutzen wollte. Er war ursprünglich für ein so leicht und fein durchformbares Material berechnet, wie es das rote Steinzeug dargestellt hatte, doch nicht für das in dieser Beziehung gröbere Porzellan. Und außerdem verschleierte auch bei die-

Abb. 9. Teegeschirr in Böttgerporzellan meist mit freihändig aufgesetzten Auflagen.

sem die darüber liegende Glasur alle Klarheit der Formengebung. Sie erhielt so etwas stark Verschwommenes, Ausdrucksloses. Ein wirklich brauchbarer Porzellanstil war dadurch noch nicht gefunden. Doch scheint man diesen Übelstand damals schon empfunden zu haben. Wie es, anscheinend jedoch erst hernach, bisweilen auch beim roten Steinzeug geschah, belegte man auch hier die Wandungen bisweilen mit aus einzelnen Formen hergestellten, auf ihnen erst zusammengesetzten Rosen- oder Vergißmeinnichtsträußen, daneben auch mit Weinranken.

Sie hoben sich alle weit wirkungsvoller ab. Es war dies schon eine ganz echte Porzellantechnik, die später hier noch im reichsten Maße ausgeübt werden sollte, jetzt aber ganz besonders auch beim Teegeschirr zur Anwendung gelangte, das anscheinend zu den ersten Erzeugnissen gehörte, die Böttger damals auf den Markt gebracht hat (Abb. 8 u. 9).

Der plastische Schmuck ist damals der Hauptschmuck des Porzellans gewesen. Er mußte es auch werden, da Böttger sich zwar sofort auch bemühte, seinem Porzellan jenen farbigen zu verleihen, der damals den Hauptvorzug seines Vorbildes, des chinesischen Porzellans, ausmachte. Schon in seiner Eingabe vom 28. März des Jahres 1709, in der er zum ersten Male dem Könige von seiner Erfindung des Porzellans Anzeige machte, hatte er u. a. auch das dazu „gehörige Mahlwerck" versprochen. Doch mit der Bemalung seines sonst so gelungenen Produktes ist Böttger im allgemeinen noch nicht recht zustande gekommen. Es fehlten ihm noch die Schmelzfarben, die sich auf die Glasur desselben gut einbrennen ließen, da auf Email oder Glas einbrennbare hierfür nicht gleich zu verwenden waren. Auch besaß er für diese Zwecke noch nicht die geeigneten Kräfte. Erst für das Jahr 1711 hören wir hier von einem Maler Blumenthal, der an der Dresdener Kadettenschule als Zeichenlehrer tätig war, doch, wie ausdrücklich erwähnt wird, bis dahin der Manufaktur noch keine besonderen Dienste geleistet hatte. Er kann jedoch damals auch die Bemalung des roten Steinzeugs vorgenommen haben. Für das folgende Jahr wird dann in einem Personalverzeichnisse der Manufaktur zunächst unter den „Künstlern" ganz allgemein der Maler Joh. Christoph Schäffler erwähnt, dann weiter als „Schilderer des guthen Porcellains" Johann David Stechmann und Anselm Bader, zu denen dann noch im Jahre 1715 ein Maler namens Jonathan Papelbaum hinzukam. Doch scheinen sie fast alle, wie ihre Bemalungen zeigen, nicht gerade große Künstler gewesen zu sein. Die meisten derselben haben sogar etwas stark Dilettantisches an sich. Auch in dieser Beziehung vermögen daher die bemalten Stücke meist alle nicht gerade zu befriedigen.

Um so auffälliger ist — wie man vor allem wieder in der Dresdener Sammlung sehen kann — daß auch hier wieder Böttger in seinem stets

so unternehmungslustigen, erfinderischen Geiste in der nur kurzen Zeit, die ihm noch zu arbeiten vergönnt war, die verschiedensten Wege einschlug oder einschlagen ließ, sowohl in technischer wie auch in künstlerischer Beziehung. Er kam hierbei sogar zu Malweisen, die erst viel später im Porzellan wieder aufgenommen werden sollten. Die einfachste Art der Bemalung war auch hier wieder die mit Lackfarben (Abb. 8), die, wie vielleicht auch die des Steinzeugs, wohl von dem für das Jahr 1712 genannten „Laccirer" Martin Schnell ausgeführt sein wird. Sie ward jedoch in der Hauptsache nur bei dem auf die Wandungen aufgesetzten Reliefschmuck angewandt. Hier wurden die mehr stilisierten Ornamente meist vergoldet, die aufgesetzten Blumensträuße dagegen mit gelben, roten und grünen Farben belegt. Sie haben sich jedoch meist sehr schlecht gehalten und sind so, gleich wie beim Steinzeug, mit der Zeit recht unansehnlich geworden, so daß ihre frühere Wirkung kaum noch ermessen werden kann.

Fest steht dann, daß Böttger auch schon sehr früh auf das Einbrennen von Schmelzfarben im schwächeren Feuer des Muffelofens ausging, wie solche so viele der schönsten chinesischen und japanischen Porzellane damals zeigten. Schon aus dem Jahre 1711 befinden sich noch heute in der Dresdener Sammlung zwei kleine Becher, von denen einer sogar unglasiert ist, die beide nachweislich in diesem Jahre dem Könige vorgelegt worden sind. Sie zeigen beide die gleichen Motive in Schmelzfarben ausgeführt, doch auch schon deren Schwäche, über die Böttger niemals ganz hinausgekommen ist. An sich waren seine Farben lebhaft und frisch, selbst heiterer, als die, welche die Meißner Manufaktur später verwandt hat. Es gab hier ein lebhaftes Gelb, ein leuchtendes Blau, ein saftiges Gelbgrün und sogar schon ein recht schönes Rosa, wie es die ganze europäische Porzellankunst des 18. Jahrhunderts kaum wieder gekannt hat. Doch allen diesen Farben fehlte der Schmelz; sie fielen stumpf und trocken aus. Und ganz besonders mißglückte die blaue Farbe, deren Gewinnung auch bis vor kurzem den Chinesen noch große Mühe bereitet hatte. Mit diesen Farben war damals noch nicht allzuviel anzufangen, weshalb mit ihnen bemalte Stücke auch recht selten sind (Taf. 3).

Vielleicht war dies auch der Grund, weshalb Böttger, obwohl er hierfür in der damaligen chinesischen, sowie auch europäischen Keramik noch kaum ein Vorbild vorfand, auf die Idee kam, auch Malereien in nur einer einzigen Farbe ausführen zu lassen. So geschah es in Rosa und einem bräunlichen, jedoch nur „trocken" d. h. ganz ohne Schmelz eingebrannten Eisenrot, sowie vielleicht auch bereits in schwarzer Farbe, dem sogenannten Schwarzlot, das aber noch sehr schwächlich im Tone ausfiel. Diese Bemalungen gerieten auch technisch alle weit besser. Eine ganz besondere Farbe war aber dann die von Böttger erfundene, wahrscheinlich aus Knallgold hergestellte „Perlmutterglasur", eine Lüsterfarbe von meist blaßvioletter Färbung, auf deren Erfindung Böttger besonders stolz war. Sie wurde auch zur Herstellung ganzer Gründe verwandt. Doch wollte sie anscheinend damals noch nicht so recht gelingen, da sie in der Regel stark ausblich. Trotzdem sollte gerade diese Farbe, die einzige Böttgersche sein, die ihn, dann freilich besser ausgebildet, noch längere Zeit überlebte.

Daneben entnahm er dem chinesischen Porzellan ersichtlich auch die Bemalung in Gold und Silber, die freilich, in diesem stets nur eine untergeordnete Rolle spielend, fast nie zu selbständiger Bedeutung gelangt war, wie dies nun hier geschehen sollte. Sie scheint von dem unter den Gehilfen Böttgers damals mitgenannten Goldarbeiter Funke ausgeführt worden zu sein und stellt unstreitig die beste Bemalung dar, die damals in Meißen ausgeführt worden ist. Doch ist die Silberbemalung im Laufe der Zeit, wie sie dies immer zu tun pflegt, infolge von Oxydierung völlig schwarz geworden, hat aber dadurch keineswegs an Reiz verloren (Abb. 10). Auch diese Farben wurden schon zur Gewinnung ganzer Gründe verwandt, aus denen vielleicht auch bereits damals, wie dies in dieser Zeit auch beim chinesischen Porzellan mit andersfarbigen Gründen geschah, Bildfelder mit farbigen Malereien ausgespart wurden. Auch ward bisweilen das Innere der Gefäße, so der Tassen, ganz vergoldet und auch schon, wie dies dann gleich darauf so viel noch geschehen sollte, Zeichnungen in das Gold hineinradiert, die dadurch glänzend auf mattem Grunde standen. Und endlich wurden

auch sogar bereits Versuche mit leichter Reliefvergoldung, bei der schwach erhabene Ornamentik in Gold sich auf gleichfarbigem Grunde erhebt, unternommen, die erst viel später eine größere Rolle im Porzellan spielen sollte. Auch auf diesem Gebiete herrschte demnach damals hier wieder jene Mannigfaltigkeit, die alles kennzeichnet, was der so unternehmungslustige, vielseitige Böttger unternahm oder auch nur veranlaßte. Stets aber wurde das Gold wie auch das Silber im Gegensatz zu der im chinesischen Porzellan stets üblichen Weise durch kräftige Polierung so glänzend wie möglich gemacht. Es sollte dadurch ersichtlich jenen

Abb. 10. Böttgerporzellan mit Silbermalereien.

Glanz erhalten, der der so prunksüchtigen Zeit des letzten Barocks stets so am Herzen lag. Es hat auch diesen Charakter dann im europäischen Porzellan nie wieder verloren.

Ganz und gar nicht aber kam Böttger schon mit jener Bemalung zustande, die bereits seit langem die wichtigste des chinesischen Porzellans darstellte und gerade damals wieder zu einer ganz besonderen Blüte gelangt war, die aber auch in der europäischen Keramik und hier namentlich in der Fayence schon eine so große Rolle spielte. Es war dies die in dem beim Porzellan unter der Glasur aufzutragenden und mit demselben im Scharffeuer, mithin bei sehr großer Erhitzung, zugleich zu brennenden, aus Kobalterzen gewonnenen Unterglasurblau. Auch sie hatte er gleich nach der Erfindung des Porzellans schon in Aussicht gestellt und sich dann auch energisch, wenn auch erfolglos, an ihre Herstellung

gemacht. Und auch dem Könige scheint sie so sehr am Herzen gelegen zu haben, daß er auf deren Erzielung sogar einen Preis von nicht weniger als 1000 Taler setzte. Doch, obwohl gerade Sachsen im Erzgebirge die damals berühmtesten und auch am frühesten angebauten Kobaltminen besaß, so erwiesen sich doch hier alle Bemühungen trotz des Experimentierens mit den verschiedensten Kobalterzen als völlig vergeblich. Es wollte ein schönes, klares Kobaltblau niemals gelingen. Und so ist von diesen vielen damaligen Versuchen nichts weiter übrig geblieben, als drei kleine Probeschalen der Dresdener Sammlung, die freilich durch die Verschwommenheit ihrer Bemalung und deren meist nicht einmal Blau zu nennenden Farbe genugsam beweisen, wie weit man hier damals noch vom Ziele entfernt war. Böttger hat dies Problem, als eins der damals auf diesem Gebiete noch wichtigsten, daher wohl oder übel noch seinem Nachfolger überlassen müssen. Es stellte auch in der Tat wegen des dabei erforderlichen Hitzegrades eins der schwierigsten Probleme der Porzellantechnik dar und für Böttger um so mehr, da seine Masse ja gegenüber der chinesischen viel kaolinhaltiger und daher auch nur bei viel stärkerer Erhitzung brennbar war. Die kobaltblaue Unterglasurmalerei hat daher auch, da dieser Unterschied auch weiter bestehen blieb, im 18. Jahrhundert im Meißner, wie gleichfalls im übrigen europäischen Porzellan, nie jene Rolle gespielt, wie im chinesischen. Sie hat sich niemals hier zu jener technischen wie künstlerischen Höhe erhoben, wie in jenem, vielmehr stets etwas Ärmliches, Dürftiges, Mageres behalten, das immer ohne eigentlichen künstlerischen Reiz geblieben ist.

So bunt, wie die Bemalung in technischer, zeigt sie sich auch in rein künstlerischer Hinsicht. Es fehlte hier ersichtlich eine alles leitende Kraft, wie sie Böttger für die plastische Ausgestaltung seines Porzellans und Steinzeugs in so glücklicher Weise in dem so tüchtigen Goldschmied Irminger zur Seite stand. Ein jeder hat hier anscheinend gemalt, wie es ihm beliebte und wie er vermochte. So konnte noch kein wirklicher Stil zustande kommen. Am sichersten erscheinen auch in dieser Beziehung wieder die Bemalungen in Gold und Silber mit

ihren feinen, spitzenartigen Gehängen, die von wirklich feinem Geschmack zeugen (Abb. 10). Recht reizvoll geben sich daneben auch einige in Rosa oder Eisenrot auf Bechern ringsum gemalte, meist ziemlich romantisch gehaltene Landschaften mit großen Bäumen, Felsen, Kapellen, Einsiedler oder Pilger, die wohl auf wirklich künstlerische Vorlagen zurückgehen. Sie sind auch recht fein durchgeführt. Daneben kommen in Rosa oder auch in bunten Farben Blumen oder Fruchtstücke vor, wie sie ähnlich damals auch als Reliefs dem Porzellan wie dem Steinzeug aufgelegt wurden, sowie auch schon, in verschiedenartiger Bemalung, an chinesische Vorbilder gemahnende, aus durchlöcherten Felsen herauswachsende Blumen die bald hier eine weit reichere Verwendung finden sollten. Fast ganz unter dem Einfluß der damals durch das chinesische Porzellan erweckten Vorstellungen von dem fernen Asien aber stehen dann einige in Schmelzfarben, doch stets ganz besonders dilettantisch ausgeführte landschaftliche Darstellungen mit exotisch wirkenden Gebäuden, Menschen und Pflanzen. Sie stellen die Vorläufern jener bald nach Böttgers Tode im Meißner Porzellan so vorherrschend werdenden Chinoiserien dar, mit denen sie freilich im einzelnen noch nicht das Geringste gemein haben[6]) (Taf. 3 rechts).

* * *

Doch mit der Gefäßbildnerei hat sich auch bei seinem Porzellan Böttger keineswegs begnügt. Auch hier sollte, wie beim roten Steinzeug, angeregt durch die vorgefundene chinesische Porzellanplastik, eine solche entstehen, die seinem neu erfundenen Material ein weiteres künstlerisches Betätigungsfeld verschaffen sollte. Damit ist Böttger auch zum Begründer der Porzellanplastik geworden, die später hier eine Ausbildung finden sollte, wie sie eine solche das chinesische Porzellan nie gesehen hat und auch Böttger sie damals sicher nicht geahnt hat. Sie ist darum auch nie wieder aus dem europäischen verschwunden. Bescheiden genug fing freilich auch sie damals noch an. Zunächst verwandte man auch hier wieder die für das rote Steinzeug bereits angefertigten Formen: so unter den chinesisch gestalteten die der kleinen, hockenden Chinesenfigur, die

man jedoch jetzt meist durch Beigabe von kleinem Teegeschirr als teetrinkend darstellte, dann die für die große, stehende Kuan-yinfigur. Zu ihnen gesellte sich jetzt auch eine noch im Schlosse Moritzburg bei Dresden befindliche, größere, gleichfalls stehende Figur des Gottes Laotse, des Stifters des Taoismus, sowie eine ganz kleine, gleichfalls sitzende

Abb. 11. Plastische Arbeiten in Böttgerporzellan.

Chinesenfigur hinzu. Von den im europäischen Stil gehaltenen haben sich dagegen bis jetzt im Porzellan nur der große Kinderkopf, der Kruzifixus, sowie die heroisch dastehende Statuette des Königs wiedergefunden. Letztere ward jedoch um eine neue in antiker Rüstung und lebhaft vorschreitender Haltung mit lang nachschleppendem Mantel und lorbeergekröntem Haupt vermehrt. Daneben tauchen aber noch eine ganze Reihe neuer Figuren europäischen Stils auf, die wohl beweisen,

daß man auch auf diesem Gebiete das Europäische gegenüber dem Chinesischen noch bevorzugte. Sie sind aber fast alle noch recht klein gehalten. Auch entbehren sie z. T. nicht eines gewissen humoristischen Beigeschmacks, ein Beweis wohl, daß man diese Plastik damals noch nicht so ganz ernst nahm, vielmehr sie auf eine Stufe stellte mit jener kleinen, damals so beliebten aus Perlen, Schmelzarbeit u. dergl., von der noch so viele Beispiele im grünen Gewölbe in Dresden sich erhalten haben. Am seltsamsten und zugleich auch am häufigsten sind hier jene heute so gesuchten, sogenannten Callotfiguren, kleine auf mehr oder weniger hohem Sockel stehende Zwergfiguren mit großen, dicken Köpfen in verschiedenen Trachten und Verrichtungen, wie sie zuerst der französische Radierer Jacques Callot im 17. Jahrhundert aufgebracht hatte (Abb. 11). Sie waren auch bereits in allen möglichen Materialien nachgebildet worden. Auch von diesen stellt wenigstens ein Teil keine ganz selbständigen Leistungen dar. Vielmehr sind sie z. T. den Stichen eines gerade damals, im Jahre 1716, zu Amsterdam erschienenen Werkes: „Il Callotto resuscito oder: Neu eingerichtetes Zwergen-Kabinet" nachgebildet worden. Sie können demnach auch erst nach jenem Jahre entstanden sein. Dann gibt es hier die Darstellung eines stehenden Bauern, eines frei erfundenen, gleichfalls stehenden Chinesen, weiter zu dem Kruzifixus die zu ihm aufblickenden, merkwürdig langgestreckten Statuetten der Maria und des Johannes, sowie einige kleinere, stehende Königsfiguren in weiten Gewändern, in denen man Schachfiguren sehen möchte, und anderes mehr (Abb. 11). Endlich auch schon kleine, absonderliche Tiere, wie Eidechsen und Frösche. Und auch von den Eichelblättern, die Böttger schon im Mai 1710 unter seinen ersten Proben mit auf die Ostermesse geschickt hatte (s. S. 11), haben sich noch in der Dresdener Sammlung Beispiele erhalten. So bot diese erste europäische Porzellanplastik ein merkwürdig buntes Bild dar. Ein einheitlicher Plan lag auch ihr noch nicht zu Grunde. Und ebenso verschieden ist auch die Güte ihrer Erfindung wie Durchbildung. Neben ganz künstlerisch erdachten, fein durchgeführten Arbeiten, wie sie die Statuette des Königs und die Figuren zum Kruzifixus sowie auch manche der Callotfiguren

darstellen, finden sich auch hier wieder ganz dilettantische Arbeiten. Auch bei manchen der an sich künstlerisch erdachten fällt vor allem die Grobheit und Ungeschicklichkeit der Durchmodellierung auf, so vor allem bei den Gewandfalten, Haaren wie Augen. Sie scheinen wie mit einem breiten, kantigen Holzstäbchen durchgearbeitet zu sein, was nie von einem wirklichen Künstler geschehen sein kann. Ein solcher ist auch für diese frühe Zeit für Meißen auf dem Gebiet der Plastik noch niemals festgestellt worden. Dagegen wird aus der folgenden Periode berichtet, daß damals der schon seit 1712 unter Böttgers Arbeitern als „Junge" nachweisbare, bereits 1719 jedoch als Former bezeichnete Georg Fritzsche plastische Arbeiten in der Manufaktur gemacht hätte. Ihm wird man darum auch wohl die so unbehilflich entworfenen oder zwar besser komponierten, doch ungeschickt durchgeführten Figuren dieser Zeit zurechnen können. Die in jeder Beziehung künstlerisch einwandfreien dagegen dürften auch hier wieder Abformungen von von wirklichen Künstlern für das Porzellan oder in anderen Materialen hergestellten Arbeiten sein, wodurch sich allein auch ihre starken stilistischen Abweichungen erklären. Ein Teil dieser plastischen Arbeiten kommt auch schon mit den Schmelzfarben dieser Zeit bemalt vor oder ist mehr oder weniger stark vergoldet.[6])

* * *

So hatte Böttger mit seinem neuerfundenen keramischen Stoffe gemacht, was nur irgendwie damals mit ihm schon getan werden konnte. Er selber blieb diese ganze Zeit in Dresden, bis zum Jahre 1715 sogar noch als Gefangener, bis ihm vom Könige, da er ihm nun vertraute, um seiner großen Verdienste willen endlich die Freiheit zurückgegeben wurde. Er hatte hier seine eigenen Öfen und auch seine tüchtigsten Arbeiter, David Köhler und Johann Georg Schuberth, die ihm von Anfang an bei seinen Experimenten zur Seite gestanden hatten, für sich zurückbehalten und arbeitete zunächst rastlos an seinen neuen Erfindungen weiter. Doch ging er dabei, wie er dies schon immer getan hatte, auch noch auf ganz neue aus, wobei er auch vielfach von Erfolg gekrönt ward. Doch ward seine Arbeitskraft dadurch stark zersplittert.

Der Betrieb in Meißen war freilich zu seinen Lebzeiten noch recht klein, darum auch der Personalbestand hier im Vergleich zu späteren Zeiten noch sehr gering. In den Jahren 1710 und 1711 soll die Zahl aller, die Böttger damals für sich und in seiner Fabrik beschäftigte, zwischen 30—40 geschwankt haben. Im Jahre 1712, mithin zur Zeit, da das Porzellan noch nicht fabrikmäßig hergestellt ward, werden in einem noch erhaltenen Personalverzeichnis der Manufaktur 4 Massenbereiter, 3 Brenner und Maurer, 6 Töpfer nebst 2 „Jungens", 3 Kapselmacher, 2 Schlemmer des Kapseltons, 2 Tischler sowie für sein Laboratorium in Dresden 5 Hilfskräfte erwähnt. Dazu kamen noch der bereits erwähnte Lackierer Schnell, der Goldarbeiter Bähr und der Filigranarbeiter Stefky, die wohl nur die Montierungen des roten Steinzeugs vorzunehmen hatten, ferner der Maler Joh. Christoph Schäffler, sowie die Maler Stechmann und Bader, die ausdrücklich als „Schilderer des guthen Porcellains" bezeichnet werden. Und dann gab es in Dresden sechs, in Meißen drei und in Böhmen nicht weniger als zehn Glasschneider. Von diesen werden viele wohl nur bei Bedarf für die Manufaktur gearbeitet haben. Es muß jedoch damals, wie die vielen aus dieser Zeit noch erhaltenen Stücke beweisen, recht fleißig gearbeitet worden sein. Schon auf die Ostermesse des Jahres 1710, der ersten, auf der er sein rotes Steinzeug zum Verkaufe darbot, vermochte Böttger Waren im Werte von 3857 Taler zu senden, unter denen sich auch schon Stücke von ganz außerordentlicher Schönheit befunden haben sollen, dann auf die Michaelismesse solche von ungefähr gleichem Werte. Doch mit dem Beschicken dieser Messen begnügte man sich damals keineswegs. So ließ Böttger, der sich auch des kaufmännischen Vertriebes seiner Waren sehr annahm, im gleichen Jahre auch auf der im Juni dort stattfindenden Peter- und Paulmesse, sowie ebenfalls in Hamburg und Berlin und in dem damaligen Modebad Karlsbad, seine Waren feilbieten. In Dresden ward dagegen erst im Jahre 1715 eine Verkaufsstelle auf dem Neumarkt errichtet, der der Faktor Krügelstein vorstand, während in Meißen im unteren Stockwerk der Albrechtsburg schon im Jahre 1711 in nicht weniger als sechs Zimmern ein großes Warenlager

mit kostbarer Ausstattung eingerichtet worden war. So ließ man es in dieser Beziehung an nichts fehlen.

Trotzdem entsprach die Aufnahme der Erfindungen zunächst keineswegs den gehegten, so großen Erwartungen. Auf die Aufforderung des Königs in dem am 23. Januar 1710 erlassenen, die Erfindungen Böttgers zum ersten Male anzeigenden Patent, daß auch das Privatkapital sich an der zu begründenden neuen Manufaktur beteiligen sollte, meldete sich niemand. Auch auf der Ostermesse desselben Jahres erregten zwar die Erfindungen eine gewisse Sensation, doch wegen der angeblich zu hohen Preise ward nur etwas über die Hälfte des angebotenen roten Steinzeugs verkauft. Und ebenso ging es mit diesem Erzeugnis bei allen den übrigen Verkaufsversuchen. Hauptabnehmer blieb so der König selber, wovon noch heute der reiche Bestand desselben in der Dresdener Porzellansammlung ein so beredtes Zeugnis ablegt. Er eignete sich auch die schönsten und größten Stücke an, die in diesem Material hergestellt worden sind. Im übrigen jedoch scheint man an diesem so völlig neuartigen Erzeugnisse damals kein allzugroßes Gefallen gefunden zu haben. Es ist darum, als das Porzellan aufkam und dadurch der Absatz jenes noch mehr herabgemindert wurde, auch nur noch weniges hergestellt worden, nach 1717 nur noch geschliffenes. Nur noch vier Glasschleifer wurden damals beschäftigt und auch diese, weil hier weit wohlfeiler gearbeitet wurde, allein in Böhmen.

Der Abgang des freilich ja auch viel wertvolleren und brauchbareren, sowie auch durch das ostasiatische viel bekannteren Porzellans ließ dann jedoch nicht das geringste zu wünschen übrig. Doch blieb auch hier wohl wieder der König, wie die gleichfalls so bedeutenden Bestände der Dresdener Porzellansammlung an solchen zu beweisen scheinen, einer der Hauptabnehmer. Denn der König hatte nun bereits seit wenigen Jahren große Pläne gefaßt. Vielleicht angeregt durch die Böttgersche Erfindung, im übrigen der schon seit geraumer Zeit von Frankreich ausgehenden Sitte folgend, zur Erhöhung von Prunk und Glanz die damals in so großen Mengen und so unübertrefflicher Schönheit zu

uns gelangenden ostasiatischen Porzellane in den Schlössern in einzelnen Kabinetten oder Gallerien dekorativ aufs prächtigste aufzustellen, wollte er alle derartige Versuche bei weitem übertreffen. Denn nichts Geringeres erstrebte er, als ein ganzes Schloß von oben bis unten mit solchen auszustatten, um etwas zu schaffen, was die Welt bis dahin noch nicht gesehen. Zu diesem Zwecke kaufte er im Jahre 1717 das von seinem Feldmarschall, dem Grafen von Flemming in Dresden-Neustadt errichtete Japanische Palais an und suchte an ostasiatischem Porzellan alles zu erwerben, was nur irgendwie damals für ihn zu erlangen und für seine Zwecke brauchbar erschien. Es war der Anfang jener großen, einzig dastehenden Bestände, die heute in Dresden die so berühmte Porzellansammlung ausmachen. Diesen Zwecken sollte nun auch die von ihm neu begründete Meißner Manufaktur dienen. Doch auch im übrigen konnte man mit der Aufnahme des neu erfundenen Porzellans wohl zufrieden sein. Schon auf der Ostermesse des Jahres 1713, wo es zum ersten Male zum Verkaufe kam, fand es reichlichen Absatz, der sich dann ständig von Jahr zu Jahr vermehrte. Bald konnte das Angebot die Nachfrage nicht mehr befriedigen, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß wegen des fehlenden Brennhauses der Umfang der Herstellung desselben nie groß sein konnte. Ein großer Teil der sonst fertiggestellten Gefäße konnte daher niemals zur rechten Zeit gebrannt werden und häufte sich so in rohem Zustande in großen Mengen auf der Albrechtsburg an.

Weit weniger jedoch konnte man mit der finanziellen Lage der Fabrik zufrieden sein. Von Anfang an war sie auf keine gesunde Basis gestellt worden, da der König ihr niemals ein größeres Anlagekapital zur Verfügung gestellt hatte, ohne welches eine derartige Gründung doch nicht recht gelingen konnte. Sie mußte so von den einzelnen Unterstützungen leben, die dieser ihr auf ihren Wunsch von Zeit zu Zeit zuwandte. Sie fielen aber bei dem ewigen, sich stets nur vergrößernden Geldmangel desselben stets dürftiger aus. So geriet die Manufaktur schon sehr bald nach ihrer Begründung in eine recht arge finanzielle Lage, zumal der Verkauf des zuerst hergestellten Erzeugnisses, des roten Steinzeugs, ja

nicht recht gelingen wollte und dann, als der des Porzellans begann, Böttger in dieser Beziehung sein eigener Konkurrent geworden war. Die für die Herstellung des roten Steinzeugs aufgewandten Kosten waren daher so gut wie vergeblich gewesen. Dazu kam daß Böttger, der als Administrator stets doch der Leiter des Ganzen blieb, zwar ein großer Erfinder, doch ersichtlich nichts weniger als ein großer Organisator war. Auch mußte er sich bei dem ewigen Geldmangel immer mehr in ganz verzweifelte Finanzoperationen einlassen, die der Fabrik nur immer größere Schulden aufbürdeten. Böttger geriet dadurch in die verzweifelsten Stimmungen und verlor vielfach alle Lust an der Weiterarbeit. Dazu gesellten sich dann an dem so intriganten Hofe des Königs noch allerhand Ränke, sowie auch, da die Kompetenzen zwischen Böttger und dem Direktorium zu wenig klar abgegrenzt waren, auch in dieser Beziehung Streitigkeiten aller Art, denen Böttger, der so lange der Welt entfremdete, nicht recht gewachsen war. Nur zu gern hätte damals allem Anscheine nach der Kammerrat Nehmitz die ganze Leitung der Fabrik zu seinem Vorteile an sich gerissen. Und bei alledem war der König, der an sich Böttger stets wohlwollte und auch sich für seine Fabrik sehr interessierte, als Herrscher Polens, nur zu oft von Dresden abwesend, so daß er nicht immer selber nach dem Rechten zu sehen und sich ihrer anzunehmen vermochte. Es kam daher mehrfach zu recht argen Krisen, so schon gerade in jenem Augenblick, da das Porzellan zuerst auf den Markt kam, die die Fabrik in die gefährlichste Lage brachten, ja fast sogar ihr Weiterbestehen ernstlich in Frage stellten. So fehlte aus Geldmangel vielfach das Brennholz, dann wieder der Ton für die Kapseln. Auch konnten mehrfach die Arbeiter nicht bezahlt werden, die darum auch schon aufsässig wurden und gebieterisch ihren Lohn verlangten. Dazu kam, daß nun Böttger, der als Gefangener früher aus Verzweiflung zu trinken angefangen hatte, dies aus gleicher Ursache von neuem begann und daneben auch ernstlich zu kränkeln anfing. Er verlor daher auch noch die Kraft zu weiterer Arbeit, zur Abstellung aller dieser Übelstände, zumal das Heilmittel, das diese allein hätte beheben können, das Geld, sich niemals genügend einstellen

wollte. Die Fabrik geriet dadurch schließlich in die heilloseste Unordnung. Zwischen der Privatkasse Böttgers und der ihrigen war bald kein Unterschied. Dazu die Arbeiter wegen der ausbleibenden oder mangelhaften Löhnung streitsüchtig, liederlich und faul. Sie unterstützten sich nicht mehr gegenseitig, sondern arbeiteten oft bewußt sich entgegen oder drohten mit Davonlaufen und Preisgebung des Geheimnisses. Dabei nirgends eine feste Hand, die den Betrieb nur einigermaßen zusammen hielt. Und nun verschlimmerte sich auch der Zustand Böttgers von Tag zu Tag und schon am 13. März des Jahres 1719 starb er, kaum 10 Jahre nach seinen großen Erfindungen und auch erst 37 Jahre alt. Er hinterließ damit dem König zwar keine Methode, künstliches Gold und Silber zu gewinnen, wie dieser es am Anfang seiner Tätigkeit so sehnlichst erwartet hatte, dafür jedoch ein Material, das, richtig ausgenutzt, gleichfalls eine große Einnahme für diesen zu werden versprach und auch nur noch wenig verbesserungsfähig erschien. Daneben freilich eine Manufaktur, die, zumeist jedoch ohne sein Verschulden, alles andere, als wirklich lebensfähig zu sein schien. In dieser Beziehung konnte sein Werk schon kaum für beendet angesehen werden.

Was aber damals fast noch schlimmer erschien, war, daß auch das Geheimnis seiner beiden Erfindungen inzwischen trotz aller Bemühungen, wie es der König aus leicht begreiflichen Gründen so sehr gewünscht hatte, nicht gewahrt worden war. Schon spätestens im Anfang des Jahres 1713, mithin noch bevor das Porzellan zum Verkaufe kam und so eine neue Einnahmequelle zu werden versprach, hatte ein Arbeiter des Böttgerschen Laboratoriums in Dresden, Samuel Kempe mit Namen, dem preußischen Minister von Görne seine Dienste angeboten. Dies hatte zur Begründung der ersten Konkurrenzfabrik der Manufaktur, der zu Plaue a. d. Havel geführt, in der freilich nur das rote Steinzeug, doch glücklicherweise noch nicht das weit wertvollere Porzellan hergestellt werden konnte. Das war noch nicht allzu schlimm, da dies Erzeugnis ja auch in Meißen sich als kein besonders leicht abgängiges Produkt damals zu erweisen schien. Auch hatte diese Fabrik durchaus keinen besonderen Erfolg, zumal ihre Erzeugnisse, obgleich

man auch sie zu schleifen und zu bemalen wußte, sowohl in künstlerischer wie technischer Hinsicht bedeutend schlechter als ihre Vorbilder in Meißen ausfielen. Böttger regte sich daher auch über diese Anstalt nicht gerade sehr auf. Sie hat dann auch weiter keinen besonderen Erfolg gehabt und, obwohl sie noch mehrere Jahrzehnte bestand, der Meißner Manufaktur niemals ernsthaften Schaden getan.

Weit bedenklicher dagegen war, daß es noch kurz vor Böttgers Tode dem in Wien lebenden Holländer Du Paquier gelang, mit Hilfe eines der besten Arbeiter der Manufaktur, des Massenbereiters und Brenners Stöltzel, der sechs Jahre an ihr tätig gewesen war, nachdem jener dies schon im Jahre 1717 mit dem vordem in Dresden lebenden Emailleur und Vergolder Konrad Christoph Hunger vergeblich versucht hatte, eine wirkliche Porzellanmanufaktur einzurichten. Sie hatte dann auch dauernden Bestand, um sich im Laufe der Zeit zu der später so berühmten Wiener Staatsmanufaktur zu entwickeln. Das war ein weit größerer Schlag für die noch so junge und noch so wenig gefestigte Anstalt, da damit das Geheimnis des Porzellans wirklich verloren und auch in der Tat schon die erste wirkliche Konkurrenzanstalt für dieselbe begründet war. Sie hat dann auch später der Manufaktur ernstlichen Schaden gebracht, nicht allein durch die eigene Tätigkeit, sondern weil durch sie auch, durch ihre Arbeiter, noch manche andere Konkurrenzfabriken entstehen sollten, die ohne sie schwerlich so leicht zustande gekommen wären.

Es war mithin keine angenehme Erbschaft, die Böttger am Schluß seines Lebens dem Könige hinterließ. Aber eins stand doch fest: das Porzellan war durch ihn wirklich erfunden und, wenn auch an ihm noch Verbesserungen vorgenommen werden konnten: auch seine industrielle Ausnutzung war schon ermöglicht. Das war genug, um ihm wohl auch nach seinem Tode die Dankbarkeit des Königs zu bewahren. Dagegen war die Fabrik nun erst wirklich einzurichten, vor allem ihr hierbei eine richtige Organisation zu geben und sie auf eine bessere finanzielle Grundlage zu stellen, die ihre volle Ausnutzung gestattete. Das ist die Hauptaufgabe der nächsten Zukunft gewesen.

III. DIE HÖROLDTSCHE ZEIT
1719—1731

Sofort nach Böttgers Tode ward von dem König wieder eine Kommission eingesetzt, die aus dem Geheimen Rat von Seebach, dem Freiherrn von Alemann, sowie dem Kammerrat Lesgewanx bestand, bei der noch im selben Jahre Alemann, als er starb, durch den sehr tüchtigen Apellationspräsidenten und Vizebergwerksdirektor von Ponigkau ersetzt ward. Sie sollte von den Arbeiten Böttgers retten, was nur noch irgend zu retten war, dabei sich zunächst seines Nachlasses versichern. Dann aber sollte sie auch die gründlichste Untersuchung über die Ursachen der bisher so ungünstigen Entwicklung der Manufaktur anstellen, weiter Vorschläge zu ihrer Verbesserung machen und nicht zuletzt auch einen wirklich brauchbaren Nachfolger für Böttger ernennen. Sie erhielt auch zugleich die Vollmacht, Arbeiter zu entlassen, sowie anzustellen, neue Instruktionen zu erteilen und auch in eiligen Fällen Geld für die Fabrik aufzunehmen. Mit großer Einsicht und großem Geschick hat sie dies alles durchgeführt, ja sie griff, damit keine Zeit verloren ginge, selber schon gleich in den Betrieb der Manufaktur ein. Ihre Verbesserungsvorschläge zielten zunächst auf Ersparnisse hin, indem vor allem möglichst alle die der Manufaktur nicht wirklich nützenden Persönlichkeiten entlassen werden sollten. So ward sogleich das bei der Begründung der Manufaktur eingesetzte Direktorium aufgehoben, damit sowohl der Direktor der Fabrik, der Kammerrat Nehmitz, sowie auch das weitere damalige Mitglied desselben, der Generalkronpostmeister von Holzbrinck entlassen, obwohl diesem im Jahre 1717 auf des Königs Befehl das ganze Arkanum mitgeteilt worden war. Sie mochten durch ihre

Intrigen der Manufaktur mehr geschadet als genützt haben. Dann sorgte man sogleich für eine wirklich geordnete Organisation der Manufaktur, deren Fehlen mit Recht als eine der Hauptursachen ihres so schnellen Verfalls angesehen ward. Zu diesem Zwecke ward unter den vielen Bewerbern, die sich auf diese Stellung Hoffnung machten, Böttgers langjähriger Mitarbeiter, getreuer Gehilfe und Schwager, der bisherige Inspektor an der Manufaktur Steinbrück, in der Tat auch wohl die gediegendste und zuverlässigste Persönlichkeit aus Böttgers näherer Umgebung, zum Administrator ernannt. Er erhielt als solcher vor allem die Aufsicht über die Arbeiter, sowie auch über die Kasse und ganze Rechnungsführung, hatte sich aber, um jegliche Zersplitterung seiner Tätigkeit zu vermeiden, ständig in Meißen aufzuhalten. Er starb jedoch leider nach nur ganz kurzer, aber recht verdienstvoller Tätigkeit schon drei Jahre darauf. Arkanist jedoch blieb Dr. Nehmitz, der Bruder des nun entlassenen Kammerrats, dem jedoch jetzt das ganze „Arkanum", d. h. sowohl die Rezepte der Masse, der Glasur, wie des Brennens anvertraut ward. Er erhielt damit auch die Aufsicht über den technischen Teil der Manufaktur. Daneben wurden jedoch jetzt auch jene beiden tüchtigen Arbeiter, Köhler und Schuberth, die Böttger bei seinen Untersuchungen und Arbeiten stets zur Seite gestanden hatten und darum wohl auch am besten um diese Bescheid wußten, zu Arkanisten ernannt. Sie scheinen sich mehr, als jener, um weitere Verbesserungen bemüht zu haben.

Dann ging man auch an die finanzielle Regelung des in dieser Beziehung so ganz heruntergekommenen Unternehmens. Hierbei wurden zunächst die Schulden, die Böttger für die Manufaktur gemacht hatte, von dieser völlig gelöst, so daß sie in dieser Beziehung sogleich auf eine ganz neue Grundlage sich gestellt fand. Dann wurden auch mancherlei Ersparnisse im Betriebe gemacht, sowie, damit keine Gelegenheit für neue Einnahmen verpaßt ward, Sorge getragen, daß schon sogleich die nächste Ostermesse mit Waren beschickt wurde. Vor allem aber ward nun endlich auch das neue Brennhaus errichtet, das Böttger stets so begehrt, doch nie hatte erlangen können, obwohl er sein Fehlen stets als die Hauptursache des bisherigen finanziellen Mißerfolges der Manu-

faktur angegeben hatte. Der Betrieb konnte so nun gleich ein weit umfangreicherer werden. Gleichzeitig bezahlte man auch die wirklich tüchtigen Arbeiter besser als vorher. Auch teilte man, um Sicherheit in der Preisbestimmung zu erlangen, das noch immer, wie dies naturgemäß auch nicht anders sein konnte, ungleichmäßig aus dem Brennofen herauskommende Porzellan in Gut, Mittel und Brac und setzte darnach auch die Preise fest. So hat die Kommission damals in der Tat alles getan, was sie für die Wiederaufrichtung der Manufaktur wirklich zu tun vermochte.

Der Erfolg ist darum auch keineswegs ausgeblieben, indem sich sofort der Betrieb hob und auch die Einnahmen stiegen. Sie ergaben schon im Oktober des Jahres 1719 nicht weniger als 5430 Taler, indes sie in den neun Monaten vorher nur 4821 Taler betragen hatten, so daß man bereits auf Überschüsse zu hoffen anfing. Auch hatte man dadurch allein das neue Brennhaus bauen und die guten Arbeiter besser bezahlen können. Und so konnte die Manufaktur, als ihr am 24. Juli 1720 der Befehl zuging, von nun an sich nur durch sich selber zu erhalten, dies auch in der Tat schon durchführen. Der Erlös war in diesem Jahre bereits 9694 Taler.

Dieser nicht unbedeutende Fortschritt, dazu die Ordnung, die jetzt in der Fabrik herrschte, sowie auch die Anerkennung, die nun die wirklich tüchtigen Arbeiter fanden, hob auch die Arbeitsfreudigkeit aller, die in ihr tätig waren. Alles sann nun auf Verbesserungen, die ja auch z. T. nötig waren. Sie bezogen sich vor allem auf die Zusammensetzung der Masse, da noch im Jahre 1720 gar vieles schief oder geborsten aus dem Brennofen herauskam, so daß es zumeist nicht recht brauchbar war. Hier suchte man vor allem den von Böttger fast ausschließlich verwandten Alabaster durch ein bei der dicht bei Meißen gelegenen Stadt Siebenlehn gefundenes Gestein, den sogenannten „Siebenlehner Stein“ zu ersetzen. Dadurch ward das bisher fast allein verwandte kalkartige Flußmittel durch den jetzt fast allgemein in der Porzellanindustrie benutzten Feldspat ersetzt. Doch führte dies damals merkwürdigerweise noch zu keinem durchschlagenden Erfolg, so daß man

noch längere Zeit daneben, ja anscheinend sogar in der Hauptsache, bei kalkartigen Materien verblieb. Dagegen ward jetzt zur Erleichterung des Garbrandes die Zusammensetzung der Masse vielfach geändert. Je nach dem Kaolingehalt unterschied man bald eine „strenge" oder hartflüssige, sowie eine „mittlere" oder „weiche" Masse, zu der dann auch die jedesmal passende Glasur hinzugefunden werden mußte. Vor allem aber fiel jetzt die Masse, da man sie nun ersichtlich in reduzierendem Feuer brannte, weißlich aus. Sie näherte sich dadurch auch in der Tönung der der ostasiatischen Porzellane. Die gelbliche, an sich nicht unschöne der Böttgerschen Zeit war damit entgültig überwunden.

Dann ging man auch, wohl angeregt durch die inzwischen von dem König zur Ausschmückung des japanischen Palais erworbenen vielen ganz ungewöhnlich großen chinesischen und japanischen Vasen und sicherlich auch wohl auf Betreiben des hierbei stets zum Großen, Monumentalen strebenden Königs, daran, hier ähnliche Stücke herzustellen. Dies wollte jedoch zunächst noch nicht gelingen. Und ebenso dachte man auch schon an die Herstellung von Tellern und Schüsseln, ja ganzer Service, auf die Böttger, wohl wegen der besonderen Schwierigkeiten ihrer Herstellung, anscheinend noch so gut wie ganz verzichtet hatte. Doch auch darin hatte man damals noch keinen Erfolg, so daß man auch jetzt noch in dieser Beziehung sich zunächst auf die von Tee-, Kaffee- und Schokoladeservicen, den sogenannten „Frühstücksservicen" beschränken mußte.

Die wichtigste Aufgabe jedoch, die Böttger seinen Nachfolgern hinterlassen hatte, war die so wichtige farbige Ausgestaltung des von ihm erfundenen Porzellans, deren wundervolle Schönheit nur immer mehr auf den vom König inzwischen in so großen Mengen zusammengebrachten ostasiatischen Porzellanen erkannt werden mußte. Und hier reizte vor allem zunächst auch jetzt wieder die Gewinnung der kobaltblauen Unterglasurmalerei, die Böttger noch so gar nicht hatte gelingen wollen, ihm aber sowohl wie dem Könige doch stets so am Herzen gelegen hatte. So sorgte die Kommission sofort, daß auch dieses Problem jetzt noch einmal energisch in die Hand genommen ward. Und

schon im März des Jahres 1720 war man hier so weit, daß sie dem König melden konnte, daß es bereits von zweien der Arbeiter der Manufaktur beinahe gelöst erschien. Es waren dies der inzwischen auch zum Obermeister ernannte Arkanist Köhler, sowie ein gewisser Mehlhorn, der schon zu Böttgers Lebzeiten mit derartigen Versuchen, wenn auch völlig vergeblich, sich abgegeben hatte, zusammen mit seinem Sohne Johann Gottlieb, der damals als Maler an die Manufaktur berufen worden war. Von diesen hatte ersterer die Farbe, die beiden letzteren die Masse verbessert, die jetzt auch weißer ausfiel. Von den gesandten Proben gefielen jedoch dem Könige die von Köhler hergestellten am besten. Und nun fehlte nach Ansicht der Kommission nur noch ein Maler, der diese Farbe auch künstlerisch auszunutzen verstand. Im gleichen Jahre gelang dann auch sogar schon eine Glasur und zwar bereits eine Scharffeuerglasur, d. h. eine solche, die, gleich wie das Unterglasurkobaltblau, mit dem Porzellan zugleich gebrannt wurde: eine mittelst Eisenoxyd gewonnene, damals „leberfarben", heute von uns meist kapuzinerbraun genannte, von kaffeebrauner Färbung, die sich auf so vielen der damaligen chinesischen Porzellanen vorfand, deren Gewinnung gleichfalls dem Könige sehr am Herzen gelegen zu haben scheint. Das technische Können vermehrte sich demnach hier immer mehr. Dagegen glückte es durchaus nicht, auch eine gelbe Glasur zu finden, obgleich auch sie der König, wohl weil er erfahren, daß eine solche in China für den dortigen Kaiser reserviert war, lebhaft begehrte. Sie ist auch als Glasur hier niemals erfunden worden.

Dann aber war hier die wichtigste Aufgabe, wofern das von Böttger erfundene Porzellan mit dem ostasiatischen wirklich erfolgreich konkurrieren wollte, wie auch der König damals klar erkannte, die Gewinnung eines tüchtigen Malers, der, wie dies ja unter Böttger noch nicht geglückt war, wirklich künstlerisch zu malen verstand. Er mußte daneben auch die dazu erforderlichen guten Schmelzfarben besitzen oder wenigstens, da sie eigentlich noch gar nicht vorhanden waren, zu gewinnen wissen. Doch kam hier das Glück der Kommission in kaum zu erhoffender Weise entgegen. Reumütig kehrte damals, am Anfang des

Jahres 1720, Stöltzel, der ungetreue Arbeiter Böttgers, der noch kurz vor dessen Tode die erste Konkurrenzfabrik in Wien hatte mitbegründen helfen, da sich der erhoffte Erfolg hier nicht gleich einstellen wollte, nach Dresden zurück. Er bat hier um Wiederaufnahme in die Manufaktur, was ihm nach einigem Zögern, wohl weil er in Wien genug Kenntnisse vom Arkanum verraten hatte, am 16. Januar vom Könige bewilligt ward. Doch behandelte man ihn zuerst hier noch mit großer Vorsicht. Er ward kein eigentlicher Arkanist, nur Obermeister im technischen Betrieb, mußte auch von den eigentlichen Arkanisten Köhler und Schuberth getrennt arbeiten und durfte auch die Glasur- und Schlemmgewölbe nicht betreten. Vermutlich um sich wieder beim König einzuschmeicheln, aber hatte er einen jungen Maler aus Wien mitgebracht, Johann Gregorius Höroldt mit Namen, der schon in der dortigen Manufaktur gearbeitet hatte und sich vielleicht aus gleichen Gründen, wie er, nach der schon so viel besser eingerichteten Meißner sehnte. Er hatte auch gleich einige Probestücke mitgebracht, die schon am 22. Mai dem Könige von der Kommission vorgelegt wurden und eine ganz besondere Geschicklichkeit zu verraten schienen, vor allem in der Behandlung der roten und blauen, doch auch der übrigen Schmelzfarben, die klar aus dem Feuer hervorgegangen waren. Er ward darum sogleich bei der Manufaktur angestellt und ihm auch noch, nachdem vorher ja schon der „jüngere" Mehlhorn als Maler angenommen war, zwei weitere Hilfskräfte zugesellt. Damit war in der Tat diejenige Persönlichkeit gefunden, die durch Erfindung geeigneter Schmelzfarben und auch ihrer richtigen Verwendung diesem so lebhaft empfundenen Mangel endlich abhalf. Er hat damit auch nach dieser Richtung hin das von Böttger erfundene Porzellan zu einer wirklichen Kunst ausgestaltet. Zugleich aber auch kraft seiner inneren Veranlagung durch weitere Verbesserungen der nun folgenden Zeit seine ganze Signatur aufgedrückt. Er hat dadurch in der Manufaktur die erste wirkliche Blüte herbeigeführt und nicht wenig zu ihrem nun bald einsetzenden Weltruf beigetragen. So war es wirklich ein großes Glück für sie, daß gerade diese Persönlichkeit damals mit ihr in Verbindung kam.

Johann Gregorius Höroldt war am 6. August 1696 zu Jena geboren worden, als jüngster Sohn zweiter Ehe des dortigen Schneidermeisters Johann Wilhelm Höroldt. Er war demnach erst vierundzwanzig Jahre alt, als er an die Manufaktur kam. Über seine künstlerische Vorbildung und frühere Tätigkeit wissen wir nichts. Doch macht der Stil, auf den er später im Porzellan stets wieder zurückkam, es mehr als wahrscheinlich, daß er von Haus aus ein Kleinmaler, ein Miniatur- oder ein Emailmaler war. Auch hatte er ersichtlich, da er bald darauf auch Radierungen herausgab, schon das Radieren gelernt. Seit Anfang 1719 war er an der Wiener Manufaktur tätig gewesen. Er war als Künstler sicherlich keine wirklich hervorragende oder gar schöpferische Persönlichkeit, wie eine solche der Manufaktur dann später auf dem Gebiete der Plastik in so hervorragender Weise zuteil werden sollte. In dieser Hinsicht mochte es damals in Deutschland viele seinesgleichen geben. Aber er war ein ungemein geschickter, umsichtiger und anstelliger Mensch und wenigstens am Anfange auch äußerst fleißig und strebsam. Daneben besaß er eine ganz ausgezeichnete technische Begabung — er wird in dieser Beziehung einmal als ein „geschickter, raffinirter und curiöser Mensch" bezeichnet —, durch die er sich schnell in das neue Material hineinzuleben verstand, und einen sehr sicheren dekorativen Geschmack, mit dessen Hilfe er gleichfalls rasch erkannte, wessen dieses in künstlerischer Beziehung damals bedurfte. Und endlich war er auch ein recht guter Verwaltungsbeamter sowie auch verträglichen Charakters. So ward er mehr, als man damals zunächst von ihm erwartet hatte. Und bald ist er fast die Seele der ganzen Fabrik. Er fand daher auch bald die wohlverdiente Anerkennung: im Jahre 1723 erhielt er bereits den Titel Hofmaler, der sonst wohl fast nur wirklichen Künstlern damals verliehen wurde, und befand sich zwei Jahre darauf bereits in einer so angesehenen Stellung, daß er die einzige Tochter des Ratsverwandten Keil in Meißen heimführen durfte.

Freilich das so streng behütete Arkanum ward ihm noch nicht anvertraut. Die Kenntnis desselben war ja auch zunächst für sein Tun noch nicht von Bedeutung. Erst im Jahre 1731 ist auch er dessen

teilhaftig geworden. Doch erwies er sich auch auf diesem Gebiete in jeder Beziehung als sehr geschickt und wußte immer, wo es erforderlich war, zu helfen und zu raten. So vermochte er auch, als man die Versuche, Teller und Schüsseln herzustellen, wieder aufnahm, diese jedoch noch immer nicht gelingen wollten, gleich Mittel und Wege anzugeben, durch die dies nun fast völlig glückte.

Abb. 12. Vase mit vergoldeten Auflagen und dazwischen gemalten „Chinoiserien", um 1722.

Seine Hauptverdienste jedoch erwarb er sich auf dem Gebiete, zu dessen Ausbildung er nach Meißen berufen worden war. Und hier hat er in der Tat durch unermüdliches Experimentieren und Arbeiten in ganz erstaunlich kurzer Zeit die wundervollsten Farben zustande gebracht, die dann der Ausgangspunkt jener berühmten Meißner Farben geworden sind, die keine andere Manufaktur des 18. Jahrhunderts in dieser Weise sonst wieder erreicht hat. Sie haben nicht zum wenigsten den Weltruf der Meißner Manufaktur begründen helfen.

Anfangs freilich waren seine Kenntnisse auf diesem Gebiet nicht gerade allzu groß. Als er nach Meißen kam, besaß er ersichtlich noch keine anderen Porzellanfarben als die Böttgerschen, die Stöltzel, der anscheinend vorher in Meißen sich alles, was möglich, angeeignet hatte, ihm in Wien überbracht hatte. In der Tat finden sich vielfach Stücke, welche die erst unter Höroldt hier aufkommenden Motive zeigen, jedoch noch ganz oder wenigstens z. T. in den Böttgerschen Farben gehalten sind. So in der Dresdener Sammlung zwei Tassen mit den für ihn bald so charakteristisch werdenden „Chinoiserien" in Goldmalerei, von denen bei der einen die außen noch aufgelegten Reliefs

Böttgerschen Stils mit solchen staffiert sind, die andere auf der Außenseite einen bereits gespritzten (s. S. 54) Grund zeigt in dem für Böttgers Zeit so charakteristischen Rosa. Daneben finden sich auch gelegentlich Stücke mit den schon zu Böttgers Zeiten aufgelegten Weinranken oder Akanthusblättern, zwischen die kleine Chinesen oder Chinesenszenen in

Abb. 13. Teegeschirr und Becher mit „Goldchinoiserien", um 1722.

diesen Farben noch ziemlich unbehilflich gemalt sind (Abb. 12). Doch sind jetzt die Schmelzfarben bisweilen schon viel besser, als zu Böttgers Zeiten, herausgekommen. So mögen denn auch sonst manche Stücke die, da sie noch keine für Höroldt besonders charakteristische Darstellungen aufweisen, zunächst der Zeit Böttgers anzugehören scheinen, sowie auch manche der in diesen frühen Farben bemalten plastischen Arbeiten dieser Zeit erst den ersten Jahren der Höroldtschen Tätigkeit angehören. Doch war Höroldt mit diesen Farben ersichtlich von Anfang an durchaus nicht zufrieden. Das beweist schon allein die Seltenheit der-

artiger Stücke, sowie daß der größte Teil der am frühesten[7]) unter ihm dekorierten Stücke immer nur in Gold (Abb. 13), daneben ganz selten auch in Silber, bemalt ist, mithin in jener Bemalung, die ja schon unter Böttger bei weitem am besten gelungen war. Hier stand ihm auch sicherlich anfangs noch der Goldarbeiter Funke zur Seite, mit dem die Kommission nach Böttgers Ableben gleich einen neuen Vertrag abgeschlossen hatte. Und ebenso gehören zu den frühesten Stücken manche, die nur in Eisenrot dekoriert sind (Abb. 16), damit in jener Farbe, die, noch ohne Schmelz aufgebrannt, gleichfalls zu Böttgers Lebzeiten bereits recht gut gelungen war. Er ist sich ersichtlich darüber klar gewesen, daß nur mit diesen damals schon wirklich künstlerische Ergebnisse zu erzielen waren. Und auch in Schwarz allein ließ er schon Malereien ausführen (Abb. 17), wie dies auch anscheinend schon unter Böttger der Fall gewesen. Sie scheinen freilich anfangs gleichfalls noch etwas schwach in der Farbe ausgefallen zu sein, hernach aber ungemein glänzend und saftig, so daß sie bald zu den erfreulichsten der Höroldtschen Zeit gehören. Daneben behielt er auch die von Böttger erfundene, rötlich violette, „Perlmutterglasur" genannte Lüsterfarbe bei, die er gleichfalls bald weit glänzender, als dies Böttger gelungen, herauszubekommen wußte. Er verwandte sie freilich meist nur mit Schmelzfarben zusammen, ganz selten auch zu geschlossenen Gründen, daneben aber bisweilen auch, wie einige große, chinesischen Kugelflaschen mit Fabeltieren in Unterglasurkupferrot nachgebildete Stücke der Dresdener Sammlung beweisen, zu wirklichen Malereien. Sie ist dann in wahrhaft erstaunlicher Weise herausgekommen.

Mit wahrem Feuereifer aber muß er sich daneben an die Verbesserung der Böttgerschen Schmelzfarben gemacht haben, die bald keine Verbesserungen mehr, sondern ganz neue Erfindungen darstellten. Stücke, die noch die Farben jenes, schon vermischt mit ganz neuen, zeigen, haben sich gleichfalls, so auch in der Dresdener Sammlung, erhalten. Darunter in dieser auch eine Tasse, die bereits wieder einen gespritzten Grund, diesmal in Gelb, zeigt. Doch auch im übrigen empfindet man hier, doch noch mehr in dem an Porzellanen dieser Zeit

besonders reichen Turmzimmer des ehemaligen Residenzschlosses in Dresden, das starke Ringen Höroldts auf diesem Gebiete. Hier finden sich mehrfach Bemalungen in ganz neuen Farben, die jedoch keineswegs immer schon für gelungen angesehen werden können. Bald sind sie noch glanzlos, bald noch zu schwach im Ton ausgefallen, um wirklich schon dekorativ wirken zu können. Man würde manche dieser Stücke, wofern sie heute im Kunsthandel vorkämen, wohl kaum so ohne weiteres für echt ansehen. Daneben aber erblickt man hier einige von so großem Reiz und so hervorragender Tiefe der Farbe, wie sie Höroldt kaum jemals wieder gelungen sind (Abb. 21). Sie mögen z. T. Zufallsergebnisse, Folgen eines besonderen Brandes, gewesen sein, die dann nie wieder in gleicher Weise eingetroffen sind.

In wahrhaft überraschend kurzer Zeit, d. h. in längstens kaum zwei Jahren[8]), ist er dann aber hier zu ganz gefestigten, völlig brauchbaren Resultaten gelangt und hat eine ganze Reihe von Farben gefunden, die ihm dann ständig glückten. Er brauchte sie auch kaum noch zu verbessern. Es waren dies ein mehr oder weniger lebhaftes Blattgrün, ein etwas bläuliches Violett, ein leuchtendes Gelb, sowie ein oft recht feuriges, wieder „trockenes" Eisenrot und dazu noch ein manchmal recht tiefes Braun. Dagegen war ihm eine reine blaue Schmelzfarbe, deren Gewinnung auch noch vor kurzem den Chinesen recht große Schwierigkeiten bereitet hatte, damals noch nicht geglückt. An deren Stellen setzte er vielfach ein mehr oder weniger lebhaftes Unterglasurblau, das er jedoch meist mit einer ganz anderen Farbenskala von eigenartigem Ernst und Schwere verband. Sie bestand wieder aus Eisenrot, Braun, Gelb und Violett und fiel daneben vor allem durch ein wundervolles tiefes Smaragdgrün auf (Taf. 4). Doch kommt sie auch vielfach ohne Unterglasurblau vor, ist aber anscheinend nur kurze Zeit verwandt worden.

Damit jedoch war seine Leistung auf diesem Gebiete noch keineswegs beendet. Der König war anscheinend ein ganz besonderer Verehrer der schönsten Gattung der damals nach Europa gekommenen japanischen Porzellane, die nach dem mutmaßlichen Erfinder ihrer Be-

malung heute meist als Kakiyemonporzellane bezeichnet werden. Er hat sie, wie der größte vorhandene Bestand derselben in der Dresdener Sammlung deutlich beweist, damals eifrigst gesammelt. Auch war eine ganze Reihe von ihnen sogar, wie dies sonst bei kostbaren ostasiatischen Porzellanen meist nur in Bronze geschah, mit Gold und Silber beschlagen oder mit diesen im Innern gefüttert. Sie waren jedoch, weil nur in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hergestellt, damals nicht allzu leicht mehr zu haben. So scheint er Höroldt den Auftrag zu ihrer Nachbildung gegeben zu haben. Und auch diese gelang ihm in überraschend kurzer Zeit, obgleich es sich hier um eine fast gänzlich neue Skala handelte und noch dazu um die Nachbildung einer von vornherein gegebenen, was immer eine sehr schwierige Sache ist. Vor allem jedoch war dies der Fall für eine technisch noch so wenig bewanderte Zeit. Und so besaß er bald auch seine „altjapanischen" oder „indianischen" Farben, wie er sie nannte, ein bleicheres Gelb, ein lebhaftes Blau, ein bläuliches Meergrün und einen „Purpur", von denen namentlich die blaue Schmelzfarbe, die er in dieser Reinheit noch nicht besessen, ein ganz besonderer Gewinn war. Diese Schmelzfarben fielen freilich zwar alle nicht so relief- oder tropfenartig aus, wie dies seine Vorbilder und auch sonst die ostasiatischen Porzellane zeigen, da der Charakter seiner Schmelzarben, wie der der europäischen überhaupt, ein ganz anderer war, wie der der ostasiatischen. Erstere stellen eigentlich mehr Glasflüsse als Schmelzfarben dar. In den Tönen jedoch gleichen sie ihnen vollkommen, so daß die mit ihnen bemalten Stücke aus einiger Entfernung sich kaum von ihren Vorbildern unterscheiden lassen (Taf. 5). Es war dies eine Tat, die ihm kein anderer Porzellantechniker des 18. Jahrhunderts wieder nachgemacht hat.

Und hiermit noch immer nicht genug, versuchte er sich dann, wohl wieder auf Betreiben des Königs, auch noch mit der Nachbildung weiterer ostasiatischer Porzellane. So vor allem jener damals sehr zahlreich unter den chinesischen und japanischen vorkommenden, die in der Hauptsache nur mit Kobaltblau, Eisenrot und Gold bemalt waren (Abb. 14), sowie auch einer ganz besonderen, bedeutend selteneren Gattung

wieder älterer japanischer, die, äußerst farbig, stets in der Ornamentik auffallend lebhaft rote Felder aufwiesen. Hier kam er freilich nicht bis zu völliger Übereinstimmung der Farben. Daneben machte er sich auch gelegentlich an die Nachbildung jener gerade damals in China zuerst aufkommenden, von uns jetzt meist um ihres schönen Rosas willen als „Rosafamilie" bezeichneten. Sie wollte aber noch weniger, vor allem nicht hinsichtlich des auch damals erst in China geglückten Rosas gelingen. Und ebenso unternahm er bisweilen die genaue Nachbildung der damaligen von uns heute als „grüne Familie" bezeichneten chinesischen Porzellane. Doch auch hier nicht mit vollem Erfolg. Und endlich versuchte er sich auch an der Wiedergabe ganz vereinzelter Stücke, so jener noch heute in der Dresdener Sammlung vorhandenen, chinesischen Schale mit schwarzem Drachen auf gelbem Grund, die, weil für den damaligen Kaiser von China angefertigt, der König vielleicht deshalb auch in seinem Porzellan besitzen wollte. Es fehlte demnach Höroldt damals in dieser Beziehung keineswegs an Mut und Unternehmungslust, so daß er vielfach ersichtlich mehr tat, als zunächst erforderlich schien. Doch dürfte hierbei vielfach der König die eigentlich treibende Kraft gewesen sein.

Abb. 14. Nachbildung eines in Blau, Rot und Gold bemalten japanischen Tellers, um 1725.

Doch noch ein farbiges Schmuckmittel entnahm er dem ostasiatischen Porzellan, in diesem Falle dem chinesischen, das er dann mit

allergrößter Virtuosität ausbildete und auch viel reicher, als es bei jenem der Fall gewesen war. Ersichtlich war der König auch ein großer Freund von Porzellanen mit farbigen Gründen, wie sie das damalige chinesische Porzellan vielfach aufwies. So vor allem an seinen gleichfalls heute noch in so großer Zahl in der Dresdener Sammlung vorhandenen Stücken mit farbigen Glasuren der verschiedensten Art, sowie auch an jenen mit den sogenannten „gespritzten" unterglasurkobaltblauen sowie auch rosa Gründen, bei denen diese Farben zur Belebung derselben nicht aufgemalt, sondern aufgespritzt waren. Aus diesem Grunde auch hatte sicherlich der König nur wenige Jahre vorher nach der „kapuzinerbraunen" und gelben Glasur verlangt (s. S. 45), aus diesem Grunde auch Höroldt schon so früh mit dem Böttgerschen Rosa sowie mit Gelb derartige Gründe zu erzielen versucht (s. S. 49). Sehr früh, wie Stücke der Dresdener Sammlung beweisen, ließ er dann auch mit dem von Köhler gefundenen Kobaltblau die gespritzten blauen Gründe der chinesischen Porzellane nachbilden. Doch hier versagte, wie auch noch später, aus den schon angegebenen (s. S. 30) Gründen die Farbe so ziemlich gänzlich. Die Nachbildungen fielen, wie man vor allem an einigen Stücken im Turmzimmer des Schlosses in Dresden, wo noch die Vorbilder unmittelbar daneben stehen, ersehen kann, zu schwer und auch zu geschlossen, an anderen wieder zu fleckig aus. Es war ein Problem, das sich im Meißner Porzellan wohl niemals ganz befriedigend lösen ließ. Doch zeichnen sich manche dieser Gründe wenigstens durch eine ganz wundervolle Tiefe aus (Taf. 6).

Dagegen hat er, wohl noch vor der Mitte dieses Jahrzehnts, die Herstellung derartiger Gründe auch mittelst der von ihm nun so vortrefflich ausgebildeten Schmelzfarben, wohl wieder auf Betreiben des Königs, mit allergrößtem Eifer aufgenommen und ist hier zu wirklich glänzenden Resultaten gelangt. Im Gegensatz zu den Chinesen, die für ihre gespritzten blauen Gründe ein mit Gaze vorn geschlossenes Blasrohr verwandten, bediente er sich auch hier eines vorn zusammengebundenen Pinsels, von dem die Farbe mit einem Messer abgestreift ward. Diese Gründe fielen, selbst bei den großen Stücken, stets sehr geschlossen

und doch zart und weich aus und zeigten eine erstaunliche Fülle verschiedenartiger und schöner Töne. Dies kann vor allem wieder in der Dresdener Sammlung gesehen werden und hier besonders an einer großen Anzahl von z. T. mit „Meißen" und den Jahreszahlen 1726 und 1727 versehenen, doch auch sonst mit ähnlichen Bezeichnungen vorkommenden Schalen in den verschiedensten Farben. In ihnen wollte Höroldt entweder dem Könige sein ganzes damaliges Können auf diesem Gebiete zeigen oder ihm Probeschalen für ein von ihm zu bestellendes Service vorlegen. Bereits alle Farben des Spektrums versuchte er damals schon herzustellen, z. T. auch bereits in den verschiedensten Spielarten, zarten wie kräftigen, reinen wie auch gebrochenen. Ganz besonders schön aber gelangen ihm gelbe (Taf. 7), die schon im Jahre 1725 erwähnt werden, dann hell- und tiefblaue, grüne und rotviolette (Taf. 8). Daneben hat er dann auch gelegentlich einmal anscheinend gemalte, tiefschwarze Schmelzfarbengründe hergestellt[9]), sowie auch mit unter der Glasur gleichfalls nicht aufgespritztem, sondern gemaltem Kobaltblau tiefblaue. Letztere fielen jedoch bisweilen auch fast ganz schwarz[10]) aus. Es war damit eine Farbigkeit in das Meißner Porzellan eingezogen, die bis vor kurzem gewiß noch niemand geahnt hatte, die nun aber dieser ganzen Periode ihren Stempel aufdrücken sollte. Farbenschönere und -kräftigere Porzellane, wie damals, hat das europäische Porzellan nie wieder hervorgebracht. In einem am 24. Dezember 1731 abgeschlossenen Buche hat Höroldt dann seine ganzen Erfahrungen und Ergebnisse auf dem Gebiet der Schmelzfarben, wie auch der Behandlung von Gold und Silber, ausführlich niedergelegt[11]). Er konnte mit diesen Resultaten in nur so wenigen Jahren zufrieden sein.

Dennoch ist damals in dieser Hinsicht noch etwas recht Merkwürdiges versucht worden, was erst ganz spät, am Ende dieses Jahrhunderts[12]) und nur durch fremde Beeinflussungen, auch wieder aufgenommen werden sollte, dann aber nur ganz selten noch in der Porzellankunst wieder versucht worden ist: die Gewinnung von gefärbten Massen, wie sie die Ostasiaten niemals besessen haben. Das Mittel hierzu ist ersichtlich das Kobaltblau gewesen, als der einzigen Scharffeuerfarbe,

die damals schon für solche Zwecke hier zur Verfügung stand. Der Ton der Massen ist dabei freilich recht verschieden ausgefallen: er schwankt zwischen einem lichten, milchigen Blau und grauvioletten oder nur ganz schwachgrauen Tönungen. Im ersteren Falle erinnert er auffallend an den der Jasperware, die der berühmte englische Töpfer Josuah Wegdwood am Ende des 18. Jahrhunderts aufgebracht hat, die aber kein eigentliches Porzellan darstellte. Und in der Tat kann man diese damals hier ausgeführten Arbeiten nur als die Vorläufer jener betrachten, nur daß sie im Gegensatz zu jenen glasiert waren. Auch erinnert ihre weitere Ausschmückung durch Auflegung von Reliefs aus weiß gebliebener Porzellanmasse völlig an jenes Arbeiten. Allzuviel Gebrauch hat man freilich damals von dieser Errungenschaft nicht gemacht. Außer in der Dresdener Sammlung haben sich sonst nur recht wenige Stücke dieser Art erhalten. In dieser erblickt man einen Pokal, sowie einen Bierkrug aus der hellblau ausgefallenen Masse, beide mit dem in weißer Masse aufgelegten Reliefbildnisse des Königs, das bei letzterem innerhalb einer reich gemalten Spitzenumrahmung zur kräftigeren Loslösung noch auf blauen Schmelzfarbengrund gesetzt ist. Dann eine gleichfalls hellblaue Schale mit bunter Schmelzfarbenmalerei, sowie kleine, chinesischen Porzellanen der Provinz Fukien nachgebildete Becher, wie solche hier damals auch in ganz weißer Masse ausgeführt wurden (s. S. 60), aus grauvioletter oder ganz schwach grauer Masse mit in rein weißer aufgelegten Pflaumenblütenzweigen. Weiter Tabatieren aus violettgrauer Masse mit jenen fein bemalten „Chinoiserien" die damals aufkamen (s. S. 67), Tassen aus ganz lichtgrauer mit dem in weißer Masse aufgelegten Namenszuge und der Krone des Königs u. a. m. Ersichtlich ist, namentlich bei den größeren Stücken, die farbige Wirkung zu schwach und weichlich ausgefallen, so daß sie dem Farbenideal dieser Zeit nicht recht entsprach. Man hat eben wohl deshalb von dieser technischen Errungenschaft dann weiter keinen Gebrauch mehr gemacht.

Inzwischen waren jedoch zu der schon so früh gefundenen „kapuzinerbraunen Scharffeuerglasur" noch zwei weitere derartige Glasuren

hinzugekommen, eine mittelst Eisen gewonnene, damals schon „Celadonglasur" genannte, licht seegrüne, sowie eine mittelst Wolfram hergestellte, als „gallige" oder „strohfarbene" bezeichnete, hell bräunlichgelbliche. Sie stellten beide gleichfalls Nachbildungen chinesischer dar, von denen namentlich die seegrüne damals besonders stark unter den ostasiatischen Porzellanen des Königs vertreten war. Alle diese Scharffeuerglasuren wurden jedoch in Meißen stets nur an sehr kleinen Stücken angewandt, doch auch dies, wohl aus demselben Grunde, wie das in der Masse gefärbte Porzellan, nicht allzuoft.

Inzwischen jedoch war Höroldt noch eine große und nicht ganz leichte Aufgabe zugefallen. Die von Köhler erfundene, kobaltblaue Unterglasurfarbe hatte sich bisher ganz gut bewährt. Sie war auch, wie die große Zahl der aus dieser Zeit in der Dresdener Sammlung noch erhaltenen Stücke beweist, schon recht viel an für den König bestimmten Stücken angewandt worden, darunter auch bereits an zahlreichen z. T. erstaunlich großen Vasen (Taf. 9)[13]), die jetzt in diesen Jahren endlich gelangen. Sie war hierbei nicht immer gleichmäßig ausgefallen z. T. noch recht grau und verschwommen, z. T. jedoch schon so leuchtend und frisch, wie dies die Meißner Manufaktur im 18. Jahrhundert kaum wieder erreicht hat (Abb. 22). Man hatte dazu eine besondere Masse verwandt, die man, im Gegensatz zu der sonst hier gebrauchten „ordinär weißen", als „blaue" bezeichnete. Da starb Köhler im Jahre 1725 und, da er alleiniger Besitzer des Rezeptes gewesen war, so konnte man zunächst mit dieser Farbe wieder nichts Rechtes anfangen. Doch hatte Höroldt glücklicherweise ihn noch auf dem Totenbette über dieselbe befragen und dabei wenigstens das Rezept für die Zusammensetzung der Farbe erlangen können. So gelang ihm auch schließlich auf einem, wie er selber angibt, „kostbaren und mühseligen" Wege, die Bereitung derselben von neuem. Doch fiel sie dann plötzlich wieder ganz „graulich, schwärzlich und fleckigt" aus, da, wie sich später, im Jahre 1731, herausstellte, die bei ihr verwandte Glasur zur Masse nicht mehr paßte. Die mit ihr bemalten Stücke waren nicht mehr verkäuflich. So mußte man wieder von neuem experimentieren, bis endlich im Jahre 1732 diesem Mangel

durch Verwendung geeigneter Massen wieder ganz abgeholfen ward[14]). Doch wäre dies vielleicht Höroldt schon eher gelungen, wenn er bereits damals im Besitze des Arkanums gewesen wäre. Es ist jedenfalls auffallend, daß diese Farbe wieder besser geriet, sobald er desselben teilhaftig wurde.

Auf diese Weise hat sich Höroldt damals, zum größten Teil aus eigener Kraft, das technische Rüstzeug zugelegt, mit dem er das von Böttger erfundene Porzellan farbig auszugestalten vermochte, und es war reichlich genug, daß es auch in der mannigfachsten Weise geschehen konnte. Und auch dies hat Höroldt damals mit größtem Eifer und dabei mit unleugbarem Geschick und starkem dekorativem Gefühl für das Wesen des Porzellans durchgeführt. Er ist aber dabei, indem er die Fehler des in der Hauptsache durch den Goldschmied Irminger bisher geschaffenen Stils erkannte und zugleich auch als Maler zur Entfaltung seiner Kunst nach größeren Flächen verlangte, die ihm jener vorwiegend plastische noch nicht gewähren konnte, zu einem ganz neuen, völlig anders gearteten, doch weit porzellanmäßigeren gelangt. Dieser ward dann auf das Glänzendste ausgebildet und mit der vollsten Konsequenz durchgeführt. Er erlangte ihn dadurch, daß er sich hierbei in der Hauptsache an das damals in stilistischer Beziehung so vorbildliche ostasiatische Porzellan anschloß, das ihm in dem vom Könige für das japanische Palais zusammengebrachten Bestande in so erdrückenden Mengen und so unübertrefflichen Beispielen vor Augen stand. So kam er zu jenem farbigen Flächenstil, der die ostasiatische Dekoration immer so ganz besonders ausgezeichnet hat, dem Wesen der Dekoration auch am besten entsprach. Auch gestattete er ihm, da hier weder Modellierung noch Schattengebung störte, die denkbar reinste Entfaltung seiner schönen Farben. Die damals bemalten Porzellane sind darum auch die farbenreinsten und farbenreichsten geworden, die das europäische Porzellan des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Sie nehmen dadurch in diesem eine ganz besondere Stellung ein.

Diese Erkenntnis bedeutete auch in formaler Hinsicht eine völlige Umgestaltung des bisherigen Stils des Porzellans. Zwar hatte die

Kommission auch mit Irminger nach Böttgers Tode den Kontrakt erneuert; doch hat er anscheinend damals kaum irgend etwas Neues mehr für die Manufaktur geschaffen. Auch hat Höroldt noch verhältnismäßig spät, d. h. als er schon seine besseren Farben besaß, noch immer die von jenem vordem entworfenen Vasen mit den aufgelegten, vorher geformten Reliefzieraten, sowie auch die Teegeschirre mit den frei aufgesetzten Rosenbuketts gelegentlich mit diesen staffiert. Daneben wurden, namentlich für die Blaumalerei, einige der von Irminger entworfenen Vasenformen beibehalten, so solche mit rundlichem Bauch und hohem, schlankem Fuß und Hals, doch schon der Bemalung wegen jetzt nicht mehr mit Reliefauflagen versehen. Auch hat man sich gelegentlich noch mit der Herstellung glatterer Formen in europäischem Stilcharakter versucht, die aber wegen ihres gänzlich anderen Stils sowie auch schlechterer Erfindung kaum noch von Irminger erfunden sein können. Daneben taucht auch schon ganz früh[15]), sogar in zweifacher Ausarbeitung, eine ganz seltsam phantastische, kleine Deckelkanne auf, in Form eines dickbäuchigen, alten, mit Tüchern und Ketten behangenen Mannes, der vorne mit beiden Händen als Ausguß einen Delphin hält, während den Griff eine sich auf eine Art Satyr stützende, nackte, weibliche Gestalt bildet. Sie stellte die Nachbildung ähnlicher Gestaltungen dar, wie sie 1667 der französische Stecher J. Stella in seinem livre de vases herausgegeben hatte, die sich hier, wohl wegen ihrer ganz besonderen Phantastik, anscheinend einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut haben, da sie später im Meißner Porzellan noch eine ganz andere Rolle spielen sollten (s. S. 110). Dann wird auch einmal berichtet, daß der Meißner Bildhauer Gottfried Müller einen Pagoden sowie einen Drachen, die als Unterlagen für Kaffeefäßchen dienen sollten, in Holz geschnitzt, geliefert hat. Von diesen befindet sich ein auf vier recht unbehilflich durchgeführten Drachen ruhendes auch noch in der Dresdner Sammlung, während von dem anderen sich ein Beispiel im Bayrischen Nationalmuseum in München erhalten hat. Weiter ist im Jahre 1728—29 von Schnupftabaksdosen, die nach französischem, ferner einem Kredenzteller mit dazugehörender Glocke, die nach einem Wiener Modelle angefertigt waren,

die Rede, sowie von Modellen und Zeichnungen für große Konfektaufsätze, die der König einsandte. Dann auch von Vorlagen, die der damals sehr lebhaft mit der Manufaktur in Verbindung stehende Pariser Kaufmann Rudolf Lemaire in drei Sendungen einschickte, und solchen für zwei Uhrgehäuse, von denen das eine von einem Regensburger, das andere von einem Augsburger Kaufmann stammte. Auch finden sich bisweilen aus dieser Zeit noch Stücke, die stark an Goldschmiedearbeiten erinnern, so Gießer mit geschwungenen, mit einem Köpfchen besetzten Henkel, kantig gestaltete Leuchter, Salzfäßchen u. dgl., sowie auch Stücke mit starken Buckelungen, die nur solchen entlehnt sein können. Daneben hat man auch ganz am Anfange noch plastisch verzierte chinesische Porzellane nachgebildet, so jene erwähnten, meist rahmfarbigen Erzeugnisse der Provinz Fukien mit ihren aufgelegten Pflaumenblütenzweigen. Auch von ihnen besaß der König gleichfalls damals, wie die Dresdner Sammlung wieder beweist, eine ganz stattliche Anzahl. Dann weiter auch eine sich hier gleichfalls noch findende, in Kobaltblau bemalte japanische Schale mit in Form von nebeneinandergelegten Blättern gebildetem Rande, sowie ein hier ebenfalls noch vorhandenes Gefäß in Form eines geflochtenen Korbes. Dieses hat dann auch allem Anscheine nach zur Herstellung eines kleinen, ovalen, geflochtenen Deckelkorbes geführt und damit hier anscheinend zur Einführung des Flechtmustermotives, das später noch eine so große Rolle im Meißner Porzellan spielen sollte. Daneben wurden auch chinesische Kannen in Form von Pfirsichen oder von aus Wellen aufsteigenden Karpfen und japanische in Gestalt von Schildkröten, wie sie alle noch in der Dresdener Sammlung vorhanden sind, nachgeformt. Dies alles waren jedoch ersichtlich nur Irrungen und Wirrungen am Anfange dieser Zeit, sonst wohl nur Beeinflussungen von Seiten des Königs. Im übrigen jedoch hat Höroldt den von Irminger geschaffenen plastischen Stil mutig beiseite gestoßen, sowie auch sonst alles plastisch Belebte, und sich lediglich an die für gewöhnlich glatten und einfacheren Formen der ostasiatischen Porzellane gehalten. Dabei hat er jedoch keineswegs diese immer einfach kopiert. Nur, wo es sich um auch farbig

ganz getreue Nachbildung handelte, so vor allem bei der der japanischen, im Kakiyemonstil gehaltenen Porzellane (s. S. 52), hat er auch stets sich ganz getreu an deren Formengebung gehalten (Taf. 5). So kommen hier sechskantige Deckelvasen, vierkantige Flaschen, acht- oder mehrkantige Schalen vor, daneben letztere mit eingekerbten, ein- oder spitz ausgezogenen, vielfach auch breitgefurchten oder geriefelten Rändern, sowie auch in Muschelform, wie dies alles die Vorbilder zeigten. Im übrigen hat er jedoch die Formen vielfach leicht umgearbeitet, ersichtlich meist in der Absicht, ihre Umrisse zu beleben, und sich so auch auf diesem Gebiete als denkender und erfindender Künstler offenbart.

So entstanden nun, zunächst wohl wieder auf Betreiben des stets an die Ausschmückung des japanischen Palais denkenden Königs, eine ganze Reihe mehr oder weniger größerer Vasen verschiedenster Art. Unter ihnen befanden sich, als damals größte, jene bereits (S. 57) erwähnten, schon erstaunlich großen, noch jetzt in der Dresdner Sammlung vorhandenen, bis zu 78 cm gehenden Vasen von oft etwas absonderlicher Form, die bereits in den allerersten Jahren nach Höroldts Eintritt in die Manufaktur nach den anfangs noch ganz vergeblichen Versuchen gelangen. Sie wurden aber alle nur mit Unterglasurkobaltblau bemalt, wohl weil das Bemalen so großer Stücke mit Schmelzfarben stets schwierig ist (Taf. 9). Sie sind z. T. ganz auffallend schlank gestaltet, vermutlich, weil derartige Formen im Feuer weit besser standen, als weiter ausladende. Im übrigen waren besonders beliebt eiförmige Deckel-, dann zylindrische Vasen, die meist, wie solche auch häufig im chinesischen Porzellan, in ihrer Mitte eine wulstige Ausbildung zeigten, sowie weitere in Form von chinesischen, Flaschenkürbissen nachgebildeten Vasen, bei denen jedoch meist der Hals oben bedeutend erweitert wurde. Sie waren alle auf der Drehscheibe aufgedreht, indes kantige, aus Formen gewonnene, wie auch ähnliche Schalen, Dosen und Näpfe, fast nur in Nachbildung japanischer Porzellane entstanden, die derartige Gestaltungen besonders bevorzugt hatten. Diese Vasen stellte man in der Regel paarweise her, sonst, wie dies auch schon die Chinesen und Japaner für Europa getan, indem man bauchige mit schlanken oder kleinere mit größeren als Kaminaufsätze

zu vier oder fünf Stück gruppierte. Die größte Mannigfaltigkeit an Formen findet sich hier bei den Vasen mit kobaltblauer Malerei. Sie gehörten auch sicher zu den frühesten größeren Stücken, die Höroldt herstellen ließ, entstanden demnach in einer Zeit, in der er stilistisch noch nicht so ganz sicher war. Hier findet sich sogar eine recht große, fast vierkantige mit abgerundeten Kanten, wie letztere sonst nur gelegentlich bei ganz bedeutend kleineren Stücken wieder vorkommen. Ganz besonders eigenartig sind aber hier jene japanischen „Vogelbauervasen" in Porzellan nachgebildeten, hohen, trichterförmigen Vasen mit ringsumlaufendem Gitterwerk aus Metallstäben mit aus Porzellan gebildeten Vögeln und Felsen. Sie hat anscheinend der König um ihrer Kuriosität willen ganz besonders geliebt. Er hat darum später sie für das japanische Palais in recht großen Mengen bestellt, weshalb sie auch, mit den herrlichsten farbigen Gründen versehen, in der Dresdner Sammlung noch heute in größerer Zahl vorkommen.

Diesen größeren Vasen schlossen sich kleinere verwandter Form an, so Schalen und Näpfe, Pokale, Bierkrüge, Weinbecher, Flaschen, Butterbüchsen, Dosen, Nachtgeschirre, Fischkessel, Tiegel, Tabaksdosen, Salzfässer, kleinere Flakons u. dgl. m., die alle jetzt möglichst glatt gehalten sind, sowie die Tee-, Kaffee- und Schokoladengeschirre, bei denen im allgemeinen keine ganz neuen Formen aufkommen. Nur ward auch bei ihnen möglichst der plastische Schmuck vermieden. Dazu gesellten sich dann auch bald einzelne mehr oder weniger große Terrinen von rundlicher Form, bei denen man sich ersichtlich eng an die damals zu uns in großer Zahl aus Ostasien gelangenden Deckelnäpfe hielt, wodurch sie vielfach noch eine ziemlich hohe, zylindrische Gestalt empfingen, die später dann völlig aufgegeben ward. Die Griffe und Henkel aller dieser Gegenstände sind dagegen z. T. noch jetzt, wie vordem zu Böttgers Lebzeiten, gestaltet. Auch jetzt noch erscheinen sie bisweilen als Astwerk oder bügelartig geschwungen oder im Stil des damaligen Barocks mit Akanthusblattwerk u. dgl. besetzt, daneben jedoch auch an manchen Stücken vierkantig und eigenartig winklich gebrochen. Gleichzeitig zeigten die Deckel als Knöpfe nach ost-

asiatischem Vorbilde auch figürliche Darstellungen, so kleine, sitzende Chinesen, dann Tiere, wie ruhende Hähne, kauernde Kaninchen, chinesische „Löwchen", d. h. Hunde des Foh, Drachen, sowie auch vegetabilische Gebilde, so tannenzapfenartige, Weintrauben, und Ähnliches, auch freistehendes, nach oben sich vereinigendes, dünnes Geäste. Alle die figürlichen Beigaben waren jedoch noch recht dilettantisch durchgebildet.

Dann aber gelang am Ende dieser Zeit auch die Herstellung ganzer Speiseservice, sicherlich auf Betreiben des Königs, der auch gleich zwei von ihnen für sich anfertigen ließ, die beide noch in der Wirtschaftskammer des Dresdner Schlosses vorhanden sind. Von diesen war sicherlich das früheste das nach seiner Bemalung als das mit dem „gelben Löwen" bezeichnete[16]) (Abb. 15), dem sich dann bald das mit dem „roten Drachen" (Taf. 10) anschloß. Auch ihre Terrinen zeigen z. T. noch die steile, zylindrische Form, doch auch schon eine flachere, gedrückte, bauchige. Daneben besitzen sie Deckelknöpfe in Form von Artischocken, Griffe in der von Löwenköpfen, sowie auch reichere, die ersichtlich Metallarbeiten nachgebildet waren. Doch kann es sich bei letzteren Stücken um spätere Ergänzungen handeln, wie ebenfalls bei einigen kleinen Stücken des zuerst genannten Services, die mit dem Kurhut bekrönt sind. Damit aber hatte man damals hier etwas erlangt, was man aus China und

Abb. 15. Schale aus dem Service mit dem „gelben Löwen" um 1728.

Japan noch nicht bekommen konnte, was bald auf den fürstlichen Tafeln den Kampf mit dem Gold und Silber aufnehmen und so das Verwendungsgebiet des Porzellans stark erweitern sollte.

Daß diese ganz neue und gegenüber dem Stil der Böttgerschen Zeit so gesunde Formentwicklung allein damals Höroldt zu verdanken war, darüber kann wohl, auch wenn er zunächst nur als Maler an der Manufaktur tätig war, kein Zweifel bestehen. Er war dort die einzige künstlerische Persönlichkeit, die zu einer solchen allgemeinen Umwandlung fähig war, und sie entsprach auch zu sehr seinen Bedürfnissen als Bemaler des Porzellans, als welcher er hier in erster Linie tätig sein sollte. Höchstens, daß hier daneben sich auch wieder der Einfluß des Königs geltend gemacht hat, der bei seiner jetzt so großen Begeisterung für das ostasitische Porzellan, von der die Dresdner Sammlung ein so beredtes Zeugnis ablegt, nach ähnlichen Werken verlangte, die, gleich wie jenes, eine besonders reiche Farbigkeit darzubieten imstande waren.

Als Bemaler des Porzellans aber hat Höroldt dann seine eigentliche Kunst entfaltet, mit einem Geschick und einem Geschmack, die gleichfalls nur in Erstaunen setzen können. Doch auch hier zeigt sich zunächst ein gewisses Schwanken. Er kam auch hier nicht gleich, wohl weil diese zu Böttgers Zeiten allein bevorzugt worden waren, von Darstellungen europäischen Stils und Inhalts ganz los. Vor allem in der an derartigen Stücken besonders reichen Dresdner Sammlung kann man beobachten, wie Höroldt in dieser Beziehung immer neue Versuche machte, wie er hierbei die verschiedenartigsten Motive aufgriff, die einen mehr, die anderen weniger verwandte, um sie dann schließlich alle so gut wie ganz beiseite zu schieben und eine Bemalungsweise zur typischen zu machen, die nun auch ihrerseits ganz oder wenigstens teilweise unter dem Einfluß des ostasiatischen Porzellans stand.

So hatte er in den ersten Jahren, zunächst häufiger nur in Eisenrot, daneben bisweilen auch in Gold, schon recht gefällige Jagdszenen in fast silhouettenartiger Anordnung d. h. ohne Hintergrund (Abb. 16), dann auch in ersterem religiöse Darstellungen, Kriegs- und ländliche

Szenen und ähnliches malen lassen. Daneben finden sich, noch in den Böttgerschen Schmelzfarben mit Hinzufügung schon neuer, mythologische Szenen, ja nach Stichen sogar, doch meist nur als Kniestücke, bereits „Watteauszenen", d. h. jene galanten Liebesszenen aus der vornehmen Welt[17]), wie sie kurz vorher in Paris der junge Maler Antoine Watteau aufgebracht hatte, die später noch, freilich in ganz anderer Form, im Meißner Porzellan eine so große Rolle spielen sollten. Sie wurden ergänzt durch einzelne weibliche, noch in der Tracht des Barocks gehaltene Brustbilder, die, alle sehr unbehilflich durchgeführt, wohl eigene Erfindungen darstellten. Erstere erschienen dann auch nebst Darstellungen ärztlicher Szenen und anderer in Verbindung mit Eisenrot für die Fleischteile nur in Violett oder einem noch recht grau ausgefallenen Schwarz (Abb. 17)[18]). Alle diese Darstellungen sind in geschlossenen Bildfeldern gegeben, die von eigenartiger Goldornamentik umrahmt oder begleitet, bisweilen jedoch auch aus Goldgrund ausgespart sind. Dann kommen auch gelegentlich, wieder z. T. noch in den Böttgerschen Farben durchgeführt, Darstellungen La Fontainescher Fabeln vor. Daneben finden sich etwas später, jedoch nur ganz selten, ganz eigenartig phantastische, aus wild gestaltetem, eingeschnittenem und durchlöchertem, von kleinen Jagdszenen und grünen Bäumen durchsetztem Lappenwerk bestehende Ornamente, die auf noch aus dem „Ohrmuschelstil" hervorgegangene Ornamentstiche zurückgehen[19]). Zu den besten und reifsten Darstellungen europäischen Charakters gehören dann die von allen diesen wohl am häufigsten vorkommenden landschaftlichen Darstellungen.

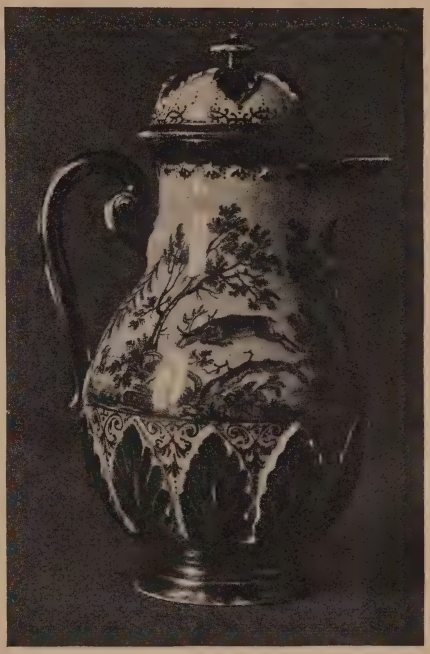


Abb. 16. Kaffeekanne mit Jagdszenen in Eisenrot, um 1722.

Sie geben in der Regel Flußlandschaften oder Seeufer mit meist sehr kleinen, zierlichen Staffagefigürchen, daneben auch Schiffskämpfe, Jagdszenen, mythologische Vorgänge u. dgl.[20]) wieder, wie sie in dieser Art später hier nie wieder aufgetaucht sind (Abb. 18). Sie sind alle, unter Bevorzugung ausgesprochen grüner Stimmung schon in vortrefflichen Schmelzfarben ausgeführt. Zu ihnen gesellen sich, wenn auch wieder nicht so häufig, weitere Landschaftsdarstellungen, auch diesmal in der Hauptsache Flüsse und Seeufer, die jedoch, in ihrer Art mehr an spätere Darstellungen gleichen Inhalts erinnernd, nur in einem jetzt tief und leuchtend ausgefallenem Schwarz ausgeführt sind. Mit den schon am meisten geglückten Motiven, den Jagdszenen in Eisenrot, den Landschaften in Schwarz und in Schmelzfarben wurden dann auch bereits schon vollständige Frühstückservice bemalt.

Abb. 17. Wöchnerinnenschale in Schwarz, Eisenrot und Gold bemalt, um 1722.

Sicherlich jedoch schon gleich am Anfange seiner Tätigkeit ist Höroldt daneben auch auf diejenigen Motive verfallen, die dann über alle rein europäischen Chaarkters triumphieren und für dies erste Jahrzehnt seines Wirkens die originellsten, reizvollsten und bei kleineren Gegenständen so gut wie allein verwandten werden sollten: auf die Chinesendarstellungen, die sogenannten „Chinoiserien". Es war dies wohl die Folge seiner damaligen eingehenden Beschäftigung mit dem ostasiatischen Porzellan. Vor allem jedoch der gleichfalls durch dieses, sowie die sonstigen in immer größeren Mengen damals zu uns gelangenden Erzeugnisse Chinas und Japans schon seit geraumer Zeit in Frankreich, dann auch in den übrigen Ländern auf-

gekommenen Chinamode. Sie strebte danach, vor allem auf Lackarbeiten, Einlegearbeiten und Tapeten das Leben und Treiben der Chinesen und Japaner in mehr oder weniger phantastischen Darstellungen zu schildern, wie es sich damals auf Grund jener Arbeiten, dann auch von damaligen Reisebeschreibungen, für den Europäer ergab. Derartige Reisebeschreibungen waren vor allem die von J. Neuhof, Dr. O. Dapper und S. de Vries[21]). Auch waren bereits als Vorlagen für derartige Malereien eine ganze Reihe von Ornamentstichen dieser Art erschienen, so in Frankreich von Gillot, dem Lehrer Watteaus, und diesem selber, dann in Augsburg von Paul Decker, Albert Schmidt u. a., sowie auch in Holland.

Abb. 18. Deckeltasse mit bunten Landschaften, 1722—1723.

Derartige Darstellungen waren ja auch gelegentlich schon, wenn auch in völlig unbehilflicher Weise, auf Porzellanen der Böttgerschen Zeit vorgekommen. Sie führte nun auch Höroldt in sein Porzellan ein. Sie erschienen hier in der Hauptsache als gleichfalls freie, mehr oder weniger phantastische, hinsichtlich des figürlichen Teils jedoch ganz in europäischem Stil gehaltene Darstellungen mit besonderer Bevorzugung von Frauen und Kindern und Beifügung von allerhand exotischen Pflanzen, Vögeln und mancherlei wunderlichem, sonstigem Getier, dazu seltsamen Geräten und luftigen Architekturen. Und über alles goß er dann jene idyllische und friedliche Stimmung, die alle derartigen Darstellungen damals auszeichnete, nicht ganz ohne Vermeidung jenes leichten Anfluges von Spott und Ironie, von dem selbst wir noch nicht heute, trotz unserer besseren

Kenntnis, namentlich gegenüber den Chinesen, ganz freigekommen sind.

Sie bildeten zunächst den Hauptinhalt der Gold- sowie auch der ganz seltenen Silbermalereien, neben denen die europäischen Inhalts, die Jagdszenen, fast verschwinden. Auch war er sich über ihren Stil sofort hier klar. Zwar findet sich gelegentlich wohl einmal eine Tasse, auf der die Chinesenfiguren noch plump und breit und mit wieder in Eisenrot ausgeführten Gesichtern dasitzen. Oder er setzte sie auch wohl in kleineren Gruppen getrennt auseinander. Im übrigen jedoch sind sie, stets silhouettenhaft, d. h. ohne irgendwelchen Hintergrund, klar und an den Seiten meist von Bäumen oder Architekturen eingefaßt als geschlossene Darstellungen mit ausdrucksvollen Umrissen auf gerade Grundlinien gesetzt, von denen mehr oder weniger fein gehaltenes, bisweilen mit Perlenketten verflochtenes, symmetrisches Bandgeschlinge herabhängt. Die Innenzeichnungen sind dann wieder, wie dies ja schon zu Böttgers Zeiten geschehen, mittels Radierung durchgeführt worden. Daneben ist der Grund der Tassen oft mit einem auf einem Zweig sitzenden Vogel bemalt, sowie die Ränder der Gefäße von breiten Goldstreifen oder einfacher, aber von fast immer gleicher, darum für diese Zeit besonders charakteristischer Ornamentik (Abb. 13) eingefaßt. Und endlich wurden auch oft noch die Füße, Henkel, Griffe, Knöpfe, wie auch die Innen- und Außenseiten ganz vergoldet. Er setzte dann die „Chinoiserien" in Aussparungen, wie solche damals so vielfach die chinesischen Porzellane mit farbigen Gründen oder Glasuren zeigten. Daneben kommt bisweilen auch silberner Grund vor. So gaben sich die so dekorierten Stücke meist schon als recht glänzende Prunkstücke, wie sie das chinesische Porzellan, freilich mit bewußter Absichtlichkeit, niemals geschaffen hatte. Sie entsprachen so ganz der Prunksucht des damaligen Barocks und stellten zugleich neben den nur in Eisenrot bemalten den ersten völlig befriedigenden Typus dar, den Höroldt geschaffen hat, den er erst aufgab, als ihm die Malerei in Schmelzfarben besser gelang.

Doch wohl schon zur selben Zeit sind derartige „Chinoiserien" auch in den noch Böttgerschen Schmelzfarben, wenn auch nur selten, ausge-

führt worden. Sie stellten zunächst jene kleinen Zutaten dar, die Höroldt ganz am Anfange bei den noch mit vorher geformten, dann aufgelegten Reliefs versehenen Vasen Böttgers anbrachte (s. S. 48). Sie sind jedoch stets noch recht flüchtig und unbehilflich durchgeführt worden (Abb. 12). Daneben zeigt auch die gleichfalls bereits (S. 50) erwähnte Tasse der Dresdener Sammlung mit dem so früh schon gespritzten gelben Grund

Abb. 19. Tee- und Kaffeeservice mit bunten „Chinoiserien", um 1725–1730.

in wieder chinesischen Porzellanen entnommenen Aussparungen die später stets in solchen Fällen angewandt werden sollten, noch zumeist in den Böttgerschen Farben ausgeführte Darstellungen dieser Art. Sie sind in ihrer wieder silhouettenartigen Wiedergabe dann der Ausgangspunkt für alle weiteren nun schon in seinen neu gefundenen Schmelzfarben ausgeführten geworden sind und haben bald alle bisher nur in Gold ausgeführten völlig verdrängt, um dann für die Feinmalereien dieser Zeit der so gut wie ausschließliche Typus zu werden. Doch hat auch hier Höroldt anscheinend, wie man schon in der Dresdner Sammlung sehen kann, zu-

nächst noch ein wenig geschwankt. Bald sind sie noch recht blaß ausgefallen, bald auch zu bildmäßig schwer und voll. Dann aber drang auch hier die reine silhouettenartige Wiedergabe völlig durch. Hierbei wurden die Darstellungen mit der Zeit immer feiner und zierlicher und spätestens im Jahre 1726, als er jene bereits (S. 55) erwähnten, zum größten Teil in der Dresdner Sammlung vorhandenen Schalen mit den verschiedenfarbigsten Gründen schuf, fielen sie so delikat aus, daß ein Überbieten in dieser Beziehung kaum möglich erschien (Abb. 19). Damit hatte er, als anscheinend früherer Emailmaler, in das Porzellan einen Miniaturstil eingeführt, wie ihn das ostasiatische Porzellan nie gekannt hat. Er ist dem europäischen bis in unsere Zeit dann nie wieder ganz verloren gegangen, zumal er bei kleineren Gegenständen dem Wesen des Porzellans auch völlig entspricht. Er war dadurch Schöpfer eines ganz neuen Porzellanstils geworden.

Bisweilen jedoch kehrte Höroldt, wo es galt größere Flächen zu füllen, zu wirklich bildlichen Darstellungen zurück und gab hier reichere Schilderungen des vermeintlichen chinesischen Lebens. So vor allem auf Bierkrügen und größeren Vasen. Hier erblickt man Chinesen bei der Mahlzeit, beim Teetrinken, beim Porzellanhandel, beim Krebsfang und in noch manchen anderen Beschäftigungen. Die originellsten Stücke dieser Art stellen zwei Vasen im Turmzimmer des ehemaligen Residenzschlosses in Dresden mit olivgrünem Grunde dar, die in den ausgesparten Bildfeldern König August den Starken in chinesischer Umgebung vorführen, wie ihm Chinesen eine Ansicht der Albrechtsburg vorlegen. Daneben sind noch zwei gleichfalls hier vorhandene Vasen mit gelbem Grund zu nennen, die in den Aussparungen, als völlig von allen übrigen abweichende Darstellungen, eine von ganz kleinen Chinesenfiguren angefüllte Landschaft mit einem steil zu einem kleinen Tempelchen emporsteigenden Weg sowie im übrigen Blumen im ostasiatischen Stil vorführen (Taf. 11). Sie erhalten noch dadurch eine ganz besondere Bedeutung, daß eine von ihnen unter dem Boden die Inschrift: Johann Bregorius (sic.!) Höroldt inven: Meissen, den 22. Janu. anno 1727 zeigt. Sie stellt das einzige uns bisher bekannt gewordene Stück dar, das Höroldt mit seinem Namen versehen hat.

Diese „Chinoiserien", wie auch sonst alle feineren Malereien dieser Art, sind meist von Einrahmungen, anfangs in Vierpaßform, dann von reicherer Ausgestaltung, umgeben. Sie wurden von mit mehr oder weniger reicher, spitzenartiger, zunächst nur in Gold, dann auch in Verbindung mit Eisenrot und Violett ausgeführter Ornamentik mit in der Böttgerschen Lüsterfarbe (s. S. 28) grundierten Feldern oder kleinen Landschafts- oder figürlichen, fast immer wieder „Chinoiserien" darstellenden Szenen umgeben. Im übrigen füllen die Flächen kleine, im ostasiatischen Stil flächig gehaltene einzelne Blütenzweige in Rot, Grün, Violett und Gelb aus, die ähnlich auch die Henkel und Ausgüsse, sowie den Grund der Ober- sowie die Unterseiten der Untertassen zieren. Letztere jedoch wurden auch oft, wie auch weitere frühe Stücke dieser Zeit, von zwei parallelen, dünnen Linien in Eisenrot umzogen, auf die Höroldt vielleicht durch die vielfach von ähnlichen, blauen Ringen umfaßten Marken chinesischer Porzellane gekommen ist. Bisweilen jedoch ist, so bei Tassen und Näpfen, der ganze freigebliebene Grund mit feinster Goldornamentik überzogen oder sind auch hier wieder die Ränder, Griffe, Knöpfe usw., ganz vergoldet. So machen auch viele von diesen Stücken wieder ganz den Eindruck von Prunkstücken.

Neben diesen eigentlichen im Miniaturstil ausgeführten „Chinoiserien" hat dann Höroldt auf größeren, für sie nicht recht geeigneten Flächen auch noch einzelne, fast immer auf einem braunen Erdstreifen stehende, frei erfundene, größere Chinesenfiguren mit meist schwarzen Kopfbedeckungen und in der Regel zu beiden Seiten aufsteigenden, wieder im ostasiatischen Stil gehaltenen Blütenzweigen eingeführt. Sie sind, fast flächig gehalten, weit weniger aus- und meist sonst recht oberflächlich durchgeführt, wobei die Gesichter nur in eisenroter Linienzeichnung gehalten wurden (Abb. 20). Weit feinere Arbeiten stellen dagegen wieder einige, so auf zwei kleinen, muschelförmigen Dosen, sowie einem Teller der Dresdner Sammlung, doch auch sonst auf Vasen u. dgl., freilich sehr selten vorkommende, anscheinend japanischen Lackarbeiten entnommene Darstellungen von sehr kleinen, ganz japanisch gestalteten Figuren in Verbindung mit ostasiatischen Blumen dar. Und wiederum

andere gleichfalls recht fein gehaltene befinden sich auf einem ebenfalls in der Dresdner Sammlung vorhandenen Tee- und Kaffeeservice mit seegrünem Grund (s. S. 76), die sonst kaum wieder vorkommen dürften. Doch gibt es daneben auch sonst noch manche ganz vereinzelte Darstellung dieser Art, die zeigen, daß Höroldt auch auf diesem Gebiete vielfach experimentierte und nicht bei dem einmal Gefundenen stehen blieb.

Abb. 20. Teller mit bunten, z. T. flächig gehaltenen „Chinoiserien", um 1725.

Wie weit Höroldt der Erfinder aller dieser „Chinoiserien" gewesen, steht heute noch nicht fest. Einige Entlehnungen und Anklänge an die oben genannten Reisewerke sind für seine feinen, oft miniaturartigen Chinesenmalereien ihm schon nachgewiesen worden. Dazu kamen vielleicht auch die gleichfalls erwähnten, in der Meißner Manufaktur noch heute erhaltenen Stiche von Alb. Schmidt, auf denen sich wenigstens einige der von ihm verwandten, freilich recht unwesentliche, Einzelheiten, wiederfinden[22]). Aus allem diesen geht bis jetzt nur hervor, daß Höroldt sich über dies Gebiet orientierte, wo es ihm damals möglich war. Dagegen hat er damals eine ganze Reihe von derartige Darstellungen wiedergebenden, z. T. mit der Jahreszahl 1726 versehenen Radierungen herausgegeben, auf denen er sich mehrfach ausdrücklich auch als Erfinder bezeichnet hat. Er war demnach ersichtlich stolz auf diese Darstellungen und fühlte sich auch

durchaus als deren Urheber. Ja, er hoffte vielleicht durch Weiterverbreitung derselben noch ganz besonderen Ruhm zu gewinnen. Daneben hat er sich dann ja auch auf einer jener Vasen des Dresdener Schlosses mit ihren so besonders eigenartigen „Chinoiserien" (s. S. 70) noch einmal als Erfinder genannt (Taf. 11). Hier hatte er ja auch, wenn freilich wieder mit einigen Entlehnungen[23]) etwas ganz Besonderes geschaffen, das freilich, vielleicht, weil es nicht gefiel, anscheinend niemals wiederholt worden ist. Und endlich haben sich in letzter Zeit weit über 100 Blatt von Vorzeichnungen von ganz im Stil der Höroldtschen miniaturartig gehaltenen „Chinoiserien" gefunden, von deren Motiven sich auch manche schon auf den Porzellanen dieser Zeit haben wieder feststellen lassen. Sie sind z. T. recht flott in Tusche hingemalt und können dann von Höroldt selber, doch auch von einem seiner besseren Maler herstammen. Diese jedoch scheinen keine eigentlichen Originalentwürfe gewesen zu sein. Vielmehr dürften sie Abzeichnungen von bereits hier bemalten Porzellanen darstellen, die einmal verwandte Motive auch ferner für den Gebrauch innerhalb der Manufaktur festhalten sollten[24]). Sie lassen demnach nur einen interessanten Blick in die von Höroldt geleitete Werkstatt tun. Für die hier vorliegende Frage kommen sie jedoch kaum in Betracht. Auf alle Fälle wird man daher Höroldt bis jetzt wohl ganz unbedenklich als den eigentlichen Urheber aller dieser Darstellungen ansehen können, die zu den reizvollsten und graziösesten dieser Art gehören, die die damalige Chinamode zuwege gebracht. Sie stellen zugleich auch das Beste dar, was Höroldt als erfindender Künstler für das Porzellan geschaffen hat.

Fast alle diese Feinmalereien jedoch waren nur recht für kleinere Stücke geeignet. Sie wären auch wohl für größere meist viel zu kostspielig ausgefallen. So mußte er für diese auf größere und breitere auch leichter und schneller auszuführende Bemalungen sinnen. Dadurch allein hatte er auch vielleicht jenen so engen Anschluß an das so mustergültige ostasiatische Porzellan gefunden, das dann den ganzen Stil des Meißner gegenüber dem der Böttgerschen Zeit sowohl in formaler wie malerischer Hinsicht so völlig umändern sollte. Auch hier hat

Höroldt zunächst noch ein wenig geschwankt. Rein europäische Motive mischen sich am Anfange mit schon ganz ostasiatisch empfundenen. So kommt z. B. auf einigen Stücken dieser Art noch die Darstellung eines Kampfes mit einem Drachen vor, daneben Tuchgehänge, europäische Landschaften der oben (s. S. 66) beschriebenen Art u. a. m. Dann aber ward auch hier sein Stil bald gefestigter, indem er sich vor allem an die damaligen, im Stil der sogenannten „grünen Familie" bemalten Porzellane Chinas, von denen der König damals schon so reichliche Bestände besaß, hielt. Doch gestaltete er deren Motive stets mehr oder weniger frei um. So ziehen jetzt breit entfaltete Blütenzweige und bisweilen aus phantastisch durchlöcherten Felsen herauswachsende Blumen hier ein, die meist in denselben lebhafteren Farben gehalten sind, wie die neben die feineren „Chinoiserien" gemalten, daneben jedoch auch in jenen (s. S. 51) ernsteren, die sich durch ein kräftiges Unterglasurblau, sowie ein sehr schönes Smaragdgrün auszeichnen (Taf. 4). Allzu lange freilich können derartig bemalte Stücke, da ihre Zahl nur gering ist, nicht hier angefertigt worden sein. Er hat ersichtlich diese Farbstimmung aufgegeben, sobald er bei der Nachahmung der japanischen Porzellane im „Kakiyemonstil" das schöne „altjapanische" Blau fand, durch das er dann diese und ähnliche Motive in lichteren, strahlenderen Farben wiederzugeben vermochte. Doch entstanden damals eine ganze Reihe der farbenprächtigsten Porzellane, darunter vor allem größere Vasen, wie man deren eine ganze Anzahl noch heute im Dresdner Schlosse (Abb. 21), doch auch an anderen Stellen, sehen kann[25]). Sie waren in der Regel weit farbiger, als ihre ursprünglichen Vorbilder und stellen wohl überhaupt die farbenfrohesten dar, die das europäische Porzellan des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat.

Bei der Nachbildung der im Kakiyemonstil gehaltenen japanischen Porzellane jedoch hielt er sich, wie in den Formen, so auch meist in den Motiven ganz an diese. Hier gab es, z. T. von noch in der Dresdener Sammlung vorhandenen japanischen Porzellanen dieses Stils kopiert, graziös hingestreute Blütenzweige, oft wieder aus Felsen emporwachsende Blütenstauden, dann Vögel, wie Kraniche, Hühner, Fasanen,

die auch im Rund angeordnet wurden, dann Drachen, Gehänge u. dgl. m. Auch Figürliches kommt hier vor, so vor allem eine Szene aus dem Leben des chinesischen Geschichtsschreibers Sze-ma Kuang[26]). Mit rein japanischen Motiven wurden dann auch die beiden ersten Speiseservice für den König dekoriert. So war das anscheinend früheste[27]), das sogenannte Service „mit dem gelben Löwen", mit einem in Gelb gehaltenen, sich um einen Bambusstumpf windenden Tiger zur Linken und einem dicken, violetten, gewundenen Stamm zur Rechten bemalt, hinter dem ein hoher, eckig gebrochener Zweig mit kleinen, z. T. rosettenartigen Blüten emporsteigt (Abb. 15). Das folgende mit dem „roten Drachen" zeigte dagegen, fast ganz nach einem japanischen Vorbilde[28]), nur in Eisenrot und Gold, am Rande langgestreckte Drachen, während die Mitte des Grundes ein im Rund angeordnetes Phönixpaar aufweist (Taf. 10). Und ebenso wurden auch bei den übrigen Nachbildungen die Musterungen meist

Abb. 21. Vase mit bunten Malereien in chinesischem Stil um 1723.

getreu wiedergegeben. Nur fand bisweilen ein gewisser Wechsel der Farben statt.

Und auch die „gespritzten" farbigen Gründe wurden ganz so verwandt, wie dies die Chinesen mit denen aus „gespritztem" Kobaltblau getan hatten, d. h. meist in Verbindung mit ausgesparten Bildfeldern, in die Darstellungen gemalt wurden. Ganz mit solchen überzogene Porzellane, wenn man absieht von einigen in der Dresdner Sammlung befindlichen Vasen mit leuchtendem, eisenrotem und einigen weniger reizvoll wirkenden Deckelnäpfen mit ziemlich blassem, seegrünem Grund, kommen dagegen kaum vor. In die Aussparungen wurden dann die sonst damals üblichen Motive in Schmelzfarben gemalt, bei den kleineren Stücken, doch auch bei größeren Vasen, die feinen „Chinoiserien", bei den letzteren sonst die größeren Blumen ostasiatischen Stils. Neu war dagegen, daß man wohl auch schon damals Ornamentik aus diesen Gründen aussparte, in der Regel größere Blumen, daneben bisweilen auch mehr oder weniger freigestaltete chinesische Fabeltiere. Die ganze Kombinationsgabe Höroldts auf diesem Gebiete aber zeigen hier wieder die schon (S. 55) erwähnten, zumeist in der Dresdner Sammlung befindlichen Schalen, die z. T. mit den Jahreszahlen 1726 und 1727 versehen sind. Hier sieht man diese Gründe in Verbindung mit der sonstigen Ornamentik, z. T. mit in Kobaltblau ornamentierten Rändern, die Höroldt im übrigen trotz ihres z. T. überraschenden Reizes anscheinend nie wieder verwandt hat. Der König aber, der diese Gründe anscheinend so ungemein liebte, hat dann viele noch heute in der Dresdener Sammlung, sowie im dortigen Schlosse vorhandene Vasen mit farbigen Gründen und „Chinoiserien" oder Blumen im ostasiatischen Stil bestellt (Taf. 6–8 u. 11), sowie auch wohl in dieser Zeit schon ein gleichfalls in der Dresdener Sammlung befindliches Tee- und Kaffeeservice, das bereits (s. S. 72) erwähnte mit seegrünem Grunde.

Eine ganz besondere Stellung nahm jedoch hinsichtlich der Ornamentik damals die kobaltblaue Unterglasurmalerei ein, auf deren Erlangung der König von Anfang an ein so großes Gewicht gelegt hatte. Mit ihrer Hilfe sollten nicht nur ganz große Dekorationsstücke gewonnen werden.

Sie sollte vielmehr ersichtlich auch zu einer recht feinen, abwechslungsreichen Kunst ausgebildet werden, wie eine solche die in ihr bemalten chinesischen und japanischen Porzellane dieser Zeit, aus denen der weit überwiegende Teil der damals vom Könige zusammengebrachten ostasiatischen Porzellane bestand, in so hervorragender Weise zeigten. Die Dresdner Sammlung besitzt Stücke genug, die dies beweisen. Bald handelt es sich hier um ganz große Vasen mit groß angelegter Ornamentik

Abb. 22. Vasen, Dosen, Tassen usw. mit kobaltblauer Unterglasurmalerei, 1721—1725.

(Taf. 9), bald auch um kleinere Stücke, mit z. T. fast miniaturartig feiner (Abb. 22). Selbst seine feinen „Chinoiserien" hat Höroldt bisweilen in dieser Farbe malen lassen. Die Fülle der Motive ist hier ganz erstaunlich groß und abwechslungsreich und hat meist wenig mit den sonst von ihm damals verwandten zu tun. Doch hielt er sich auch hier fast ausschließlich wieder an die ostasiatische Ornamentik, gestaltete aber auch diese wieder so gut wie immer frei um. Ganz getreue Kopien chinesischer Porzellane kommen so hier kaum vor. Dagegen finden sich merkwürdigerweise solche von japanischen, obgleich diese sich damals nie durch ein besonders schönes Blau ausgezeichnet haben. Auch versuchte Höroldt

hier gelegentlich, indem er das Kobaltblau mit etwas Eisenrot oder auch einigen wenigen Schmelzfarben verband, eine Farbenkombination, die die Ostasiaten in dieser Weise kaum versucht haben. Sie ist jedoch trotz ihres großen Reizes auch in Meißen nicht wieder aufgenommen worden. Aber ebenso wenig, wie wegen der beim Meißner Porzellan so viel größeren technischen Schwierigkeiten das leuchtende, klare Kobaltblau der Chinesen gelingen wollte, so daß bei den großen wie kleinen Stücken alle wirklich kräftigere dekorative Wirkung meist völlig ausblieb, ebenso mißglückten hier aus gleichen (s. S. 30) Gründen die feineren Malereien. Sie fielen völlig verschwommen aus. Es muß damals hier in Meißen, wo man noch vor kurzem so viel von dieser Malerei erwartet hatte, in dieser Beziehung eine recht arge Enttäuschung gegeben haben. Und größere Stücke sowie auch feiner bemalte sind dann auch hier kaum mehr angefertigt worden. Die Blaumalerei ist dadurch in Meißen eine sehr bescheidene Kunst geworden, die sich nur noch mit recht einfachen Dingen befaßt hat und nur noch auf die Herstellung billigerer Waren ausgegangen ist. Große Kunstwerke hat man in ihr nie wieder versucht. Und so ist es dann durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch geblieben und auch im folgenden hat erst eine gesteigerte Technik hier eine wirkliche Änderung herbeigeführt.

Für alle diese Malereien stand Höroldt, als er in die Manufaktur eintrat, zunächst nur der Goldarbeiter Funke (s. S. 50) zur Seite, der wohl in der Hauptsache die Goldchinoiserien nach seinen Angaben gemalt haben wird. Er blieb bis zum Jahre 1726. Dann auch der jüngere Mehlhorn (s. S. 45), der wohl, weil er sich mit seinem Vater so eifrig der Gewinnung der kobaltblauen Unterglasurfarbe unterzogen hatte, auch hauptsächlich mit dieser gemalt haben wird. Dann hatte die Kommission auch bald nach Höroldts Eintritt, da er die Nachfrage nach bemaltem Porzellan mit diesen nicht mehr bewältigen konnte, ihm noch zwei Hilfskräfte beigegeben, darunter einen aus Holland stammenden Fayencemaler. Auch hatte er selber schon im Jahre 1720 zwei „Jungens" namens Heintze und Horn angenommen, von denen sich der erstere so gut entwickelte, daß er ihn im Jahre 1731 als seinen vielleicht besten

Maler bezeichnen konnte. Für das Jahr 1724 finden sich dann schon drei weitere erwähnt, August Dietze, Hans Gottlob Hermann und einer Namens Joh. Stadler, für das folgende wieder vier weitere Joh. Friedr. Wolff, Philipp Ernst Schindler, Petrus Hohorst, sowie Noah Ernst Bezold, zu denen noch fünf Lehrjungen hinzukamen. Im Januar 1726 wurde dann noch Johann Benjamin Wentzel angenommen, zu dem noch ein gewisser Christian Friedrich Höroldt, ein Verwandter des künstlerischen Leiters der Manufaktur kam. Er war, wie noch erhaltene Arbeiten beweisen, zugleich auch, wie einst vielleicht jener, Emailmaler[29]). Dann ward im folgenden Jahre auf seine Bitten noch jener Konrad Christoph Hunger als „Emaillirer in Gold" angenommen, der, mit Stöltzel zusammen die Wiener, dann aber im Jahre 1720 gar eine zweite in Venedig mit hatte begründen helfen. Auch er kehrte damals reumütig, wie einst jener, nach Dresden zurück und ward wohl gleichfalls, weil er zu viel vom Arcanum wußte, in Meißen angestellt[30]). Er kann aber hier nicht lange gearbeitet haben. Im Jahre 1731 belief sich dann aber die Zahl der Maler bereits auf 29, zu denen noch 10 Lehrjungen hinzukamen[31]). Sie stammten fast alle aus Meißen, Leipzig oder der sonstigen näheren Umgebung. Von diesen Malern malten damals „feine japanische Figuren und Landschaften", mithin wohl „Chinoiserien" im Miniaturstil Christian Friedr. Höroldt sowie Johann Gottl. Erbsmehl, „feine Mahlerei, japanische Figuren" Wolff, „japanische Figuren und Blumenwerck" d. h. wohl jene größeren und einfacher gehaltenen „Chinoiserien" mit den eisenroten Gesichtern und den Blumen im ostasiatischen Stil Joh. Thob. Locke, Joh. Gottlob Herrmann und der frühere „Junge" Horn. Als Maler von „feinen Figuren und Landschaften" werden dann genannt Heintze, der zweite der schon 1720 angenommenen „Jungen", der auf diesem Gebiet als Bester galt, sowie Joh. Benjamin Wentzel, Joh. Christian Diettrich, Bonaventura Häuer und Joh. Gottl. Lehmann, sowie nur von „Blumen" oder „bunten Blumen" Noah Ernst Bezold, der vor allem auch „Laubwerk und andere Zierradien" malte, ferner Joh. David Schultze, Christian Friedr. Engelmann, Marcus Thausend, Joh. Ehrenfried Stadler

und Rudolf Gottl. Stein, sowie Joh. Gottl. Keil, der sicher ein Verwandter Höroldts war. Joh. Leonhard Knoch dagegen lieferte auch „Laubwerck und Grotesco-Arbeit". Ein Teil von ihnen war auch zugleich in der Blaumalerei tätig, so Horn, Engelmann und Herrmann, während nur als Blaumaler Ferd. August Zimmermann, Joh. David Kretzschmar, Joh. Georg. Spittler, Joh. Heinr. Ludw. von Bex, Joh. Heinr. Hoffmann und Joh. Paul Krause genannt werden. Die farbigen Gründe trug dann ein weiterer Verwandter Höroldts auf, sein Schwager Carl Heinr. Keil, von Haus aus ein Jäger, der auch das Gold polierte, dem Höroldt daneben so viel Vertrauen schenkte, daß er ihm auch die Aufsicht über die Maler zuwies, sowie die Arbeitsverteilung an sie. In Gold malte damals dagegen nur noch Knoch, während ein gewisser Leutner mit Carl Heinr. Keil zusammen dasselbe polierte, ein Beweis wohl, daß diese Art Malerei damals hier nur noch eine ziemlich geringe Rolle spielte. Von den sechs Lehrjungen waren endlich sechs mit dem Malen von bunten Blumen und zwei bei der Blaumalerei beschäftigt, während zwei weitere nur als Farbenreiber tätig waren.

Aus allem diesem geht deutlich hervor, daß damals hier nicht nur eine strenge Arbeitsteilung, sowohl hinsichtlich der Technik, wie der Gegenstände herrschte, sondern daß auch die einzelnen Stücke vielfach durch mehrere Hände gingen, bevor sie fertig bemalt waren. Dies war jedoch nur bei durchaus einheitlicher Erziehung und Anweisung möglich. Höroldt hatte auch in der Tat völlig freie Verfügung über die Maler. Er konnte sie anstellen, entlassen und bezahlen, wie es ihm beliebte. Er hatte sie anfangs aus der Fayenceindustrie zu gewinnen versucht, der einzigen keramischen Industrie, die ihm damals in Deutschland solche zur Verfügung stellte. Da diese sich aber als zu eingebildet erwiesen und nicht, wie dies doch für das viel feiner zu behandelnde Porzellan durchaus erforderlich war, hatten umlernen wollen, dazu auch viel zu langsam arbeiteten, so hatte er bald davon wieder Abstand genommen. Er suchte sich dann Leute aus, die eine gewisse künstlerische Befähigung verrieten, ganz einerlei ob sie vorher Tischler,

Beutler, Tuchmacher oder ähnliches gewesen waren. Fast alle mußten sie zunächst als Lehrjungen eintreten, um dann nach sechsjähriger Lehrzeit als Gesellen losgesprochen zu werden. Auch in dieser Beziehung erwies demnach Höroldt große Geschicklichkeit, sowie starke pädagogische und organisatorische Befähigung, durch die er die Grundlage zu jener vortrefflicher Malerei gelegt hat, die schon diese erste Periode seiner Tätigkeit ausgezeichnet hat.

Wie weit er jedoch selber auf Porzellan gemalt und nicht nur entworfen hat, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Doch wird er anfangs, als ihm noch nicht so viel Hilfskräfte zur Seite standen und er erst die nötigen Muster schaffen, dazu seine Farben ausprobieren mußte, dies wohl recht viel getan haben. Auch ward er noch bis zum Jahre 1731 nach dem Stück bezahlt. Ein Stück jedoch, auf welchem er sich ausdrücklich auch als Maler und nicht nur als Erfinder nennt, besitzen wir bis jetzt nicht. Nicht ganz unwahrscheinlich indessen dürfte es sein, daß er einige Stücke, deren Bemalung der Name Keil mit verschiedenen Vornamen eingefügt ist, als Geschenke für seine angeheirateten Verwandten selber gemalt hat[32]). Doch da er die Oberaufsicht über alle Maler führte, daneben die Erfindung, Verbesserung und Herstellung der Farben, sowie dann auch das Einbrennen derselben zu besorgen hatte, so wird ihm zu eigener Malerei wohl bald nicht mehr allzuviel Zeit übrig geblieben sein. Eine alle übrigen überragende künstlerische Persönlichkeit offenbart sich jedoch in allen Malereien dieser Zeit nirgends. Sie zeigen zwar, und namentlich die feineren „Chinoiserien", hinsichtlich ihrer Güte oft recht starke Unterschiede. So stehen bei letzteren vielfach recht fein und delikat gemalte weit flüchtigeren und gröberen gegenüber. Doch war dies wohl die Folge der verschiedenen Begabung der von ihm angelernten Kräfte. Auch von den übrigen damals hier tätigen Malern haben sich zunächst nur einige von seinem Verwandten, dem Maler Christian Friedrich Höroldt, bezeichnete Stücke gefunden. So in der Dresdner Sammlung ein Tabaksdöschen mit sehr fein gemalter und sehr selbständig aufgefaßter, bildmäßiger Darstellung von Chinesen in einer Küstenlandschaft auf dem Deckel,

an Schleifen hängenden Blumen im ostasiatischen Stil auf den Außenseiten, sowie einer mythologischen, ein Liebesabenteuer Zeus wiedergebender, gleichfalls reich und fein ausgeführter Darstellung im Inneren. Weiter sonst ein schon das Datum des 8. April 1732 zeigender, kapuzinerbrauner Krug mit Goldchinoiserien[33]). Sie zeigen, daß auch dieser ein recht begabter und zugleich auch vielseitiger und selbständiger Künstler war, den Höroldt mit Recht an die Manufaktur berufen hatte. Im übrigen kennt man aus dieser Zeit nur noch ein bezeichnetes Stück des 1724 zuerst erwähnten Joh. Stadler. Es ist dies eine in der Dresdner Sammlung befindliche kleinere Deckelterrine mit Untersatz, die in sehr origineller Weise bemalt ist. Sie zeigt neben Blumen im ostasiatischen Stil große Hühner mit ihren Küchlein, sowie einen sich windenden Hund, und fällt vor allem durch die sehr feine und reiche Einfassung des Untersatzes auf. Auch dieser gibt sich als ein geschickter Maler, vor allem auch in der Wiedergabe der Blumen, die ja auch dann seine besondere Spezialität geworden ist (s. S. 79).

* * *

Neben der Ausbildung der Gefäße und namentlich ihrer farbigen Ausgestaltung trat auch in dieser Zeit anfangs die der bereits unter Böttger begonnenen, aber noch recht planlos und willkürlich durchgeführten Plastik sehr stark zurück. Sie ward gleichfalls weder irgendwie konsequent noch wirklich künstlerisch durchgebildet. Es fehlte auch in dieser Zeit noch eine Persönlichkeit, die auf diesem Gebiete das Gleiche getan hätte, was Höroldt damals auf dem der farbigen Ausgestaltung leistete, und dieser selber war ja als Maler dazu nicht imstande. So blieb es auch jetzt hier zunächst wieder bei Zufalls- oder rein dilettantischen Arbeiten, die sogar im allgemeinen noch schlechter ausfielen, als die der vorangegangenen Periode. Auch jetzt scheint der Modelleur Fritzsche (s. S. 34) zunächst noch immer der einzige gewesen zu sein, der sich hier mit derartigen Arbeiten befaßte[34]). Er tat es auch jetzt in ähnlicher Weise wie früher, indem er bald ihm übergebene Modelle in Porzellan abformte oder für dasselbe nachbildete, bald an-

scheinend eigene Erfindungen machte, die nur zu deutlich seine geringe Begabung und Ausbildung bekunden. Wirklich künstlerische Arbeiten, wie in der vorhergehenden Periode, die unmittelbar in Porzellan übertragen wurden, finden sich jedoch jetzt nicht mehr. Eine Grundlage für eine gesunde Entwicklung auf diesem Gebiete war damit noch immer nicht gegeben.

Vor allem entstanden so jetzt, wo die ostasiatischen Porzellane eine so große Rolle spielten, wieder einige chinesische „Pagoden". Sie stellten aber nicht mehr, wie in der vorangegangenen Periode, Abformungen von chinesischen, vielmehr anscheinend ganz freie Erfindungen dar, auf Grund sehr wenig verstandener Vorbilder. So kommt jetzt eine größere, sitzende, geradeausblickende, mit zugespitztem Bart und diademartiger Kopfbinde vor, die ganz die Fritzschesche Arbeitsweise zeigt (Abb. 23). Daneben findet sich eine kleine in Gestalt eines gleichfalls nach vorn blickenden, mit angezogenen Knien und leicht erhobenen Armen dasitzenden Knaben, die anscheinend die ganz freie Nachbildung einer jener beiden lustigen Genien, Hoho genannt, war, die in der chinesischen Porzellanplastik dieser Zeit sich so häufig vorfinden. Sie ist aber so eigenartig rundlich und dabei so völlig leer durchgeführt, daß man diese fast kindische Arbeit selbst Fritzsche kaum zuschreiben möchte. Sie stellt überhaupt das Dilettantischste dar, was je aus der Meißner Manufaktur hervorgegangen ist. Eingesandt wurden dagegen im Jahre 1725 aus Augsburg nicht weniger als 161 Stück Gipsformen von „allerhand nationen und anderen Figuren", von denen jedoch an-

Abb. 23. Pagode, von Fritzsche modelliert, um 1725.

scheinend nur sehr wenige damals in Porzellan ausgeführt wurden. Wenigstens kennt man von derartigen Figuren aus dieser Zeit bis jetzt kaum mehr, als ein auf flachen Barocksockeln sitzendes Chinesenpaar, bei dem der Chinese einen Affen, das weibliche Gegenstück einen Papageien hält, dann die stehenden Figuren eines Polen, eines Husaren, eines ein Brot unter dem Arm haltenden Holländers (Taf. 12), sowie zwei Bergleute. Sie scheinen im allgemeinen z. T. künstlerisch ganz gut entworfen zu sein, sind aber im Porzellan recht schlecht ausgeführt worden. Dazu gesellen sich dann wieder zwei Figuren aus der „italienischen Komödie", ein wieder äußerst plump durchgeführter, stämmiger Harlekin, sowie eine weitere, lebhaft bewegte männliche Gestalt, die mit der Hand auf den anscheinend schwangeren Bauch hinweist. Und auch wieder eine Tierdarstellung gibt es, ein ganz ungewöhnlich plump und einfach gehaltener, geradeausblickender, auf langer Felsstufe sitzender Papagei. Alle diese Arbeiten waren schon recht lebhaft in den von Höroldt erfundenen Farben bemalt, z. T. bereits in größeren, geschlossenen Flächen, wie dies dann später in Meißen so allgemein geschehen sollte. Dann empfand man jedoch in Meißen, d. h. wohl zunächst Höroldt, daß auch auf diesem Gebiete etwas wirklich Künstlerisches geschehen müßte, das sich dem, was bis dahin hinsichtlich der Bemalung geleistet war, würdig anschlösse. So erging am 22. März 1727 von Meißen aus an die Kommission der Bericht, daß es wünschenswert erscheine, wenn jetzt auch u. a. ein guter „poussierer, der allerhand inventionen und modelle" verfertigen könne, an die Manufaktur berufen würde. Der Former Fritzsche wäre zwar im Erfinden und Bossieren von allerhand Modellen aus freier Hand, noch mehr aber nach vorgelegten Zeichnungen, ganz geschickt, doch hätte er wegen der laufenden Arbeiten zur Herstellung „neuer Façons Geschirre" nicht die Zeit. Die Ausbildung von letzteren stand demnach freilich zunächst noch an erster Stelle. Auch war man anscheinend mit Fritzsches Arbeiten keineswegs so ganz unzufrieden. Trotzdem ging man sogleich auf die Suche und glaubte schon bald die geeignete Kraft in dem 1706 zu Merseburg geborenen Bildhauer Johann Gottlob Kirchner gefunden zu haben. Er ward auch am 29. April 1727 mit 220 Talern

angestellt. Damit zog auch auf diesem Gebiet die erste wirklich künstlerische Persönlichkeit in die Manufaktur ein.

Kirchner war erst 21 Jahre alt, als er in diese eintrat. So kann er vordem noch nicht allzuviel geleistet haben, doch aber wohl genug, um für eine solche Stelle geeignet zu erscheinen[35]). Über seine künstlerische Vorbildung wissen wir nichts, auch nichts über seine früheren Arbeiten. Aber auch sonst bietet er ein recht schwieriges Problem dar. Seine für die Manufaktur geschaffenen Werke[36]) sind merkwürdig ungleich. Neben einigen, die, wenn sie wirklich ganz eigene Arbeiten und nicht wieder Nachbildungen fremder Vorlagen darstellen, stehen ganz auffallend ungeschickte und unbehilfliche, die man kaum noch demselben Künstler zuschreiben möchte. Einen klar erkannten und vor allem einen für das ihm hier nun neu entgegentretende Material klar durchdachten Stil hat er anscheinend nie besessen. Und vollends die Erfindung und dekorative Ausgestaltung von Geräten, die ihm hier schon gleich am Anfange zufiel, lag ihm durchaus nicht. Schon im Januar 1728 klagte man, „daß seine in Ton und Gips angefertigten Modelle sehr mühsam" seien, auch erst in Holz ausgeführt werden müßten, da er mit der Porzellanmasse noch immer nicht umzugehen wüßte. Noch immer galt Fritzsche damals für den einzigen an der Manufaktur, der dies genügend vermochte. Dazu kam sein nichts weniger als zuverlässiger Charakter. Bald wird er als „flattrig und leichtsinnig" geschildert, ja er soll das Arbeiten zu Zeiten gänzlich vergessen haben. Und endlich zog er sich auch durch seine unordentliche Lebensart eine fatale Krankheit zu. So ward er bereits im April 1728, mithin nach nur einjähriger Tätigkeit wieder entlassen.

Trotzdem hat er in dieser kurzen Zeit eine ganze Reihe von Arbeiten geschaffen. Ausdrücklich erwähnt werden verschiedene Uhrgehäuse, Leuchter, Wasch- und Gießbecken, Tabaksdosen und „andere Modelle von gar angenehmer Invention". Mehrere derselben lassen sich auch heute noch nachweisen. Zunächst zwei Uhrgehäuse, die beide mit der Jahreszahl 1727 versehen sind[37]), mithin wohl die ersten Arbeiten Kirchners auf diesem Gebiete darstellen. Sie lehnen sich

beide an die Form damaliger architektonisch aufgebauter Kaminstanduhren an und stellen eigentlich nur Varianten desselben Typus vor. Beide erheben sich vierkantig auf vier Volutenfüßen, sind an den Kanten mit von Voluten ausgehenden und wieder in solche endigenden Leisten besetzt und oben mit einem wieder vierkantigen, gleichfalls von Voluten ausgehenden, kuppelartigen Gebilde bekrönt. In den Einzelheiten, vor allem aber in den figürlichen Beigaben, weichen sie jedoch stark voneinander ab. So zeigt das eine unter dem Zifferblatt einen liegenden Löwen, über demselben eine Faunsmaske und als Bekrönung der Kuppel zwei recht plump gestaltete, nackte, sitzende Knaben, das andere an gleichen Stellen eine ganz kleine, kniende Figur, ferner eine weibliche Maske und als Bekrönung zwei allegorische weibliche Gestalten. Als hervorragende Leistungen wird man diese beiden Arbeiten wohl in der Tat kaum ansprechen können. Die Strenge der Architektonik paßt kaum zum Stil des Porzellans. Dazu stehen die Teile nicht immer im richtigen Verhältnis und vollends die Anbringung der figürlichen Beigaben und das Verhältnis ihrer Größe zueinander wirkt ungeschickt. Eine große Erfahrung oder Begabung blickt nicht aus diesen Arbeiten hervor.

Daneben haben sich auch die Gieß- und Waschbecken gefunden, die Kirchner damals geschaffen hat. Auch diese hat Kirchner zweimal als Varianten desselben Themas geformt. Sie bestehen aus einem großen, flachen, muschelartigen Becken und einem aus zwei Teilen zusammengesetzten, hohen, den Wasserbehälter tragenden Aufbau. Das Becken hat er zunächst ganz ungewöhnlich ungeschickt gestaltet[38]). Es ist so plump, dickwandig und schwer ausgefallen, wie wohl kaum jemals im europäischen Porzellan etwas wieder. Der Aufbau zeigt in seinem unteren Teil einmal die dicht zusammengedrängten Figuren der „vier Weltteile", das andere Mal zwei eine Muschel stützende Faune, sowie einen Satyrknaben dazwischen (Taf. 13). Für den oberen Teil hat er dagegen anscheinend nur ein einziges Modell geschaffen: ein auf einen Delphinkopf tretenden Atlanten, der eine Muschel trägt und zu dem ein Kinderkopf Wasser emporspeit. Auch diese beiden Stücke können

wohl kaum als Meisterwerke angesprochen werden. Der Grundgedanke ist, wie schon bei seinen früheren Werken, inhaltlich nicht gerade einheitlich erfaßt, die Komposition vielfach recht unklar und auch die Modellierung oft unbestimmt weichlich und ineinanderfließend. So lag ein Fortschritt wohl nur darin, daß er sich hier nicht mehr, wie bei seinen beiden ersten Arbeiten, an Vorbilder in anderem Material anlehnte.

Daneben hatte er sich jedoch schon vom Jahre 1727 an auf diesem Gebiete mit einer recht großen und auch technisch sicherlich sehr schwierigen Aufgabe befaßt: der Herstellung eines anscheinend schon recht umfangreichen „Venustempels mit allerhand Figuren und Laubwerk", der auch wirklich zur Ausführung gelangt ist[39]). Wie dieses große Stück freilich ausgesehen, darüber vermögen wir uns, da es in keinem Exemplar mehr erhalten ist, keine richtige Vorstellung mehr zu machen. Doch darf man wohl auf Grund der Gestaltung der Uhrgehäuse vermuten, daß ihm die Lösung dieser vorwiegend architektonischen Aufgabe kaum allzu sehr geglückt sein wird.

Inzwischen jedoch waren ihm noch ganz andere große und weit schwierigere Arbeiten zugefallen, die ein noch ganz anderes Können erforderten. Schon spätestens seit dem Jahre 1721 war die Ausschmückung des japanischen Palais mit den damals bereits vorhandenen ostasiatischen Porzellanen wie Meißner Erzeugnissen wirklich erfolgt[40]), nachdem der König inzwischen unermüdlich weiter gesammelt und auch seine Manufaktur dafür hatte fleißig weiter arbeiten lassen. Nun ward — spätestens im Jahre 1721 — beschlossen, dieselbe in noch viel großartiger Weise durchzuführen. Zu diesem Zwecke sollte das Palais weit mehr als verdoppelt werden und dann noch mit viel reicheren und großartigeren Porzellanen besetzt werden, die ihm seine ersichtlich immer leistungsfähiger werdende Manufaktur zu verschaffen hatte. So sollte es jetzt eine Kapelle erhalten, in der die Kanzel, der große Altar, die Pfeifen einer Orgel ganz aus Porzellan bestehen, die Wände mit Porzellanreliefs verziert und auch zwölf fast lebensgroße Apostelfiguren aus diesem Material aufgestellt werden sollten. Daneben beabsichtigte der

König, auch den Hof des Palais mit großen Gefäßen aus Porzellan verzieren, im Audienzsaal ein Glockenspiel mit Porzellanglocken aufstellen und in die Wasserbecken des Gartens neben Marmorfiguren auch solche aus Porzellan setzen zu lassen. Endlich war beabsichtigt, die lange, nur mit Meißner Porzellan anzufüllende Gallerie des Obergeschosses mit einer sehr großen Zahl ganz großer Tierstücke und Vasen, dazu auch einer Unmenge von „großen" Schüsseln besetzen zu lassen. Es waren dies wahrhaft phantastische Pläne, wie sie eben nur ein König, wie August der Starke einer war, fassen konnte und auch dieser nur zu einer Zeit, die so in das Porzellan vernarrt war, daß sie die ihm gesteckten technischen Grenzen in keiner Weise ahnte. Nur das Wenigste des damals Geplanten hat daher auch zur Ausführung gelangen können.

Mit der Herstellung der großen Tierstücke hat sich jedoch Kirchner damals schon eifrigst abgegeben. Sie lag wohl dem sich für Tiere ganz besonders interessierenden Könige vor allem am Herzen[41]). Damit begann hier jene eigenartige Meißner Großplastik, die keine andere Manufaktur je in dieser Weise wieder versucht hat, die darum eine ganz besondere Spezialität der Meißner geworden ist. Sie hat im Laufe dieser Zeit künstlerisch recht bedeutende Werke hervorgebracht, dabei, soweit sie Tierplastik ward, der europäischen Plastik ein Gebiet wieder zugefügt, das ihr seit der Antike fast ganz verloren gegangen war. Auch lieferte sie Dekorationsstücke, wie sie in dieser Art in keinem anderen Materiale zu beschaffen waren, die auch ganz in das prunkvolle Milieu der Barockzeit hineinpaßten. Aber eine richtige Porzellankunst war sie doch nicht; dazu war sie schon technisch viel zu schwierig. Und darum ist sie auch in Meißen nur Episode geblieben, die keine weitere Folge gehabt hat.

So schuf aller Wahrscheinlichkeit nach Kirchner damals ein großes[42]) sitzendes Raubtier (Taf. 14), sowie ein kleineres, beide von fast unbestimmbarem Charakter, dann auch ein ruhendes Löwenpaar. Doch hat er sich auch hier weder als großer Künstler noch als Tierdarsteller offenbart. Alle diese Tierdarstellungen sind auffallend wenig naturalistisch gehalten,

so daß ihre Vorbilder in der Natur z. T. kaum zu erkennen sind. Daneben erscheinen die in sitzender Haltung gegebenen merkwürdig plump und unbelebt. Auch sind alle von einer ganz seltsamen Leere und Glätte der Form, indem fast alle Angaben von Einzelheiten fehlen. Man erkennt deutlich, daß Kirchner diesen Aufgaben damals ganz fremd gegenüber gestanden hat. Dazu hatte man, um diese so ungewöhnlich großen Stücke brennen zu können, eine ganz besondere, sehr kaolinarme, im Brande ganz grau und schmutzig ausfallende Masse verwenden müssen, die ihnen mit Recht hier bald die Bezeichnung von „Töpferzeug" eintrug, wodurch ihr Aussehen nicht gerade gewonnen hat. Daneben sind sie z. T. auch von großen Brandrissen durchzogen. Weit erfreulicher wirkt da ein ganz anderes großplastisches Werk Kirchners aus dieser Zeit, die lebensgroße, in der Dresdener Sammlung noch vorhandene Büste des damals in Dresden so volkstümlichen Hofnarren Joseph Fröhlich in seiner bäurischen Tracht mit breitem Faltenkragen und dem hohen, spitzen Krempenhut auf dem Kopf (Taf. 15). Sie ist gleichfalls breit und flächig durchgeführt, doch voll Kraft und lebendigstem Ausdruck. Fraglich bleibt nur, da dies Meisterwerk doch allzusehr aus Kirchners sonstigen damaligen Arbeiten herausfällt, ob es auch wirklich ein Originalwerk darstellt und nicht nur die Nachbildung von dem eines Künstlers, der größer als er gewesen[43]).

An Kirchners Stelle trat gleich nach dessen Abgang auf des Königs eigener Veranlassung schon im April 1728 der junge „Bildhauergeselle" Johann Christian Lücke, den er, wohl weil er von ihm recht viel erwartete, vorher zu weiterer Ausbildung in „frembte Länder" geschickt hatte. Er ward sogar gleich im Gegensatz zu Kirchner zum Modellmeister ernannt. Lücke, der einer größeren Künstlerfamilie entstammte[44]), war in der Hauptsache Elfenbeinplastiker und hat sich als solcher sehr bewährt. Über seine frühere Tätigkeit wissen wir jedoch nichts. Doch muß er wohl, da er gleich einen so hohen Titel erhielt, vorher schon recht Gutes geleistet haben. Er scheint auch anfangs ganz gut angefangen zu haben. Er erwies sich als fleißig und strebsam und modellierte allerhand Sorten Henkel und Figuren zu großen Auf-

sätzen, sowie daneben auch kleinere Arbeiten, Tabaksköpfchen und -stopfer. Trotzdem sandte man ihn auf die Leipziger Messe, um Vorlagen für weitere Arbeiten einzusammeln, so Zeichnungen nach Augsburger Silbergeschirr und Kupferstiche. Seine eigene Erfindung reichte demnach anscheinend nicht aus, wofern man nicht damals dadurch besonders modische Sachen erhalten wollte. Doch sollte er, um einen geeigneten Nachwuchs heranzubilden, die für plastische Arbeiten heranzuziehenden Lehrlinge in seinen Feierabendstunden im Zeichnen unterrichten. Im September jedoch begann man schon ernstlich über ihn zu klagen. Man hatte bereits das Gefühl, daß er den bisher gehegten Erwartungen in keiner Weise entspräche. Was er bisher geleistet, seien nur ganz unbedeutende Sachen, die die Former an der Manufaktur noch besser durchführen könnten. Auch kam er mit einem Modell für einen reich verzierten Pokal anscheinend nicht zustande. Und als er dann auf zehn Tage zu einigen Goldschmieden nach Dresden, anscheinend zu Studienzwecken, geschickt ward, brachte er von dort nichts als einige schlechte Zeichnungen mit heim. Am 25. September hieß es, daß er vom Zeichnen nur wenig, von Architektur gar nichts verstände. So ward auch er bereits im Februar des folgenden Jahres wieder entlassen. Man war demnach damals in dieser Beziehung so weit wie vorher[45]).

Über ein Jahr lang vermochte man dann keinen Nachfolger für ihn zu finden, ein Beweis, wie schwer es damals noch war, geeignete Künstler für diesen neuen Stoff zu gewinnen. Und auch dann mußte man in seiner Verlegenheit wieder auf den erst vor zwei Jahren entlassenen Kirchner zurückgreifen, der sich inzwischen in Weimar aufgehalten hatte. Man gab ihm sogar jetzt ein besseres Gehalt, 300 Taler, ein Beweis wohl, wie sehr man damals in dieser Beziehung hier in Verlegenheit war und, daß er sich nicht selber wieder um diese Stelle beworben hat. Auch ward er bereits im Jahre 1731 zum Modellmeister ernannt. Er erhielt damit die Aufsicht über das ganze Formerpersonal und hatte dabei auch die Lehrlinge im Zeichnen und Modellieren zu unterrichten. Wahrscheinlich jedoch, um seine Tätigkeit nun besser be-

aufsichtigen zu können, ward ihm jetzt anbefohlen, in ein Buch „die vorhandenen oder noch von ihm zu erfindenden oder auf andere Weise zur Fabrik zu übernehmenden Modelle“ in Zeichnungen einzutragen[46]).

* * *

Auf diese Weise hatte sich bis zu diesem Jahre, fast ausschließlich durch Höroldts Einwirkung, nach Böttgers Tode das von ihm erfundene Porzellan weiter entwickelt. Es bot am Ende dieser Zeit schon hinsichtlich der Gegenstände, Formen, wie Bemalung ein recht reiches und buntes Bild dar. Wie ein aus dem Jahre 1731[47]) erhaltenes Preisverzeichnis beweist, konnte man damals bereits fast vierhundert verschiedene Sorten von Porzellangegenständen dem Publikum darbieten, zu denen dann auch noch zweiundvierzig von Böttgersteinzeugen kamen, die aber bezeichnender Weise nun fast alle geschliffen waren. Doch befanden sich auch unter ersteren noch immer Modelle aus Böttgerscher Zeit. Unter den damals angebotenen Stücken überragen an Zahl naturgemäß die „auf Arth des allerfeinsten Indianischen“ Porzellans mit Schmelzfarben bemalten. Dann kommen noch immer nicht bemalte, „weiße“, sowie solche mit kobaltblauer Unterglasurmalerei vor, diese z. T. auch mit der braunen Glasur. Auffallend gering ist dagegen die Zahl der Stücke mit farbigen Fonds. Auch gab es mit solchen noch keine vollständigen Tee- und Kaffeeservice, die sonst noch stark überwiegen. Den Hauptbestand bildeten hier „Urnen“, Vasen und Kaminaufsätze. Im übrigen werden auch blau und rot bemalte (s. S. 78) Stücke aufgeführt, wenn freilich nur in geringer Zahl. Bereits konnte man damals auch wenigstens ein ganzes Speiseservice kaufen mit vielen verschiedenen Stücken, das mit Drachen und Blumen bemalt war. Es zeigte mithin wohl jenes heute als „fliegender Hund“ bezeichnete Muster, das einen kurzen, eisenroten Drachen in Verbindung mit einem fliegenden, kranichartigen Vogel und „indianischen“ Blumen darstellt (Abb. 24), von dem auch Teller mit der Aufschrift „Modell“ vorkommen. Sie dienten wohl als Proben für Bestellungen. Daneben gab es auch sonst einzelne Terrinen, sowie auch größere Schüsseln verschiedener Art. Sonst werden noch erwähnt: Vasen verschiedener Größe und Form, Flaschen,

darunter auch solche für ungarisches Wasser, Wasserkrüge, Milchkännchen, Dintenfässer und Streusandbüchsen, Trinkbecher, Krüge, Salzfässer, Butterbüchsen und -fäßchen. Weiter Tafelleuchter, „Olienbecher", Tiegel, Eistöpfe zum Kühlhalten, Blumentöpfe mit Henkeln, Papierbeschwerer, Büchsen für Pomade und Tabak, Pfeifenköpfe, Messerhefte,

Abb. 24. Terrine mit Korbflechtrand, bunt bemalt mit geflügelten Drachen und „indianischen Blumen", um 1733.

Stockhacken und -knöpfe, große Pokale oder „Willkommen", Uhrgehäuse „auf die Tafel zu setzen", „Puppenschalen und -töpfe", Kaffeefäßchen, darunter die auf den vier Drachen (s. S. 59), durchbrochene Körbe und Aufsätze in Form durchbrochener Pyramiden, sowie die üblichen Tee-, Kaffee- und Schokoladenservice. Vielfach wird hierbei der Ausdruck „muschlig" und „passigt" gebraucht, wobei ersteres mit Riefeln versehen, letzteres winklich gebrochen bedeutet. Das Hauptstück jedoch und zugleich auch teuerste war der von Kirchner model-

lierte Venustempel (s. S. 87), der bunt bemalt und vergoldet war. Er kam auf nicht weniger als 90 Taler zu stehen. Man hatte mithin damals in dieser Beziehung aus dem Porzellan schon recht zahlreiche und mannigfaltige Sachen gemacht und ihm damit bereits ein recht großes Gebiet erobert.

An plastischen Arbeiten gab es dann vor allem die zumeist wohl von Fritzsche hergestellten Pagoden der Böttgerschen und dieser Zeit, in vier Größen (s. S. 83), weiter schon eine ganze Reihe von Tieren, darunter Papageien, d. h. wohl die (S. 84) erwähnten, so ungewöhnlich plump gestalteten, dann Schwäne, Katzen, Böcke und Widder[48]). Dann an Figuren: Marienstatuen, die wohl noch die der Böttgerschen Zeit waren, den Kruzifixus mit „Totenkopf, Knochen und Zettel", aus der italienischen Komödie den „Skaramouche" und andere dergl. „Statuen und Figuren", die wohl die aus Augsburg eingesandten „verschiedenen nationen und anderen Figuren" (s. S. 83) darstellten, dann „liegende", sowie „Sklavenfiguren" und dann schon Puppenköpfe und Schachfiguren. Auch Gebrauchsgegenstände waren bereits mit plastischen Arbeiten in Verbindung gebracht. So gab es schon Papierbeschwerer mit einem liegenden Hirsch darauf und Stockknöpfe in Delphingestalt. Die meisten Figuren wurden noch unbemalt verkauft.

Die Preise, die damals für diese Gegenstände verlangt wurden, erscheinen z. T. auffallend hoch. Für die größten Schüsseln zum Speiseservice forderte man, wohl weil bei diesen noch viel Ausfall war, nicht weniger als 35 Taler, für die kleinsten immer noch 7, für die Terrinen 18, für große Vasen mit blauem Grund und bunter Bemalung gar 100 Taler, für einzelne Tassen mehr als einen Taler, für die vollständige „Garnitur" eines fein bemalten und vergoldeten Tee- und Kaffeeservice 55 Taler usw. Dagegen waren die Preise für Figuren z. T. auffallend niedrig. Man kann so im allgemeinen nicht gerade behaupten, daß das Porzellan damals billig war. Es war in der Hauptsache ersichtlich nur etwas für vornehme und reiche Leute. Und auch für das polierte Steinzeug ward viel verlangt, für ganz polierte Gefäße zum Frischhalten von Getränken, die mit Zierraten belegt waren, nicht weniger

als 125 Taler, für ähnlich verzierte Vasen 90 Taler, für ganz geschliffene Bierkrüge 6 Taler u. s. w. Man kann sich nicht wundern, daß damals nicht viel mehr von demselben verkauft wurde.

Während dieser ganzen Zeit hatte die Manufaktur zunächst noch weiter unter der Leitung der vom Könige eingesetzten Kommission gestanden. Von ihren Mitgliedern hatte sich damals anscheinend der Apellationsrat und Vizebergwerksdirektor von Ponigkau, der ihr ja auch durch seinen Beruf am nächsten stand, am meisten derselben angenommen. Mehrfach hat er damals Kobalterze zum Ausprobieren bei der Blaumalerei nach Meißen gesandt. Im Jahre 1729 jedoch, als diese Kommission auf nur ein Mitglied zusammengeschmolzen war, ward eine ganz neue ernannt, der die Kammer- und Bergräte Johann Georg von Wichmannshausen und Damian von Pflugk, sowie der Kreisamtmann und Kommissionsrat Johann Friedrich Fleuter angehörten. Letzterer hatte daneben auch die Jurisdiktion über die Manufaktur und die Arbeiter. Die Oberdirektion jedoch übernahm der damals leitende Minister Graf von Hoym, während zum Inspektor nach Steinbrücks frühem Tode seit 1723 ein gewisser Reinhard ernannt ward. Arkanist war nach Köhlers Tode auch noch der Obermeister Stöltzel geworden, daneben die beiden früheren Arbeiter Böttgers Johann Andreas Hoppe und Johann Georg Schuberth. Die eigentliche Seele und treibende Kraft blieb jedoch in dieser ganzen Zeit ersichtlich Höroldt, wenn nach dem Personalverzeichnis vom Jahre 1731 ihm auch nur das Direktorium über die Maler und die Besorgung des „Emaillierens" der Porzellan-Geschirre zukam. Reibereien sind freilich nicht ganz ausgeblieben. Vermutlich war schon damals, wie dann später, dem als ehrgeizig und zugleich ränkesüchtig geschilderten Inspektor Reinhard Höroldts schnelles Emporkommen nicht gerade angenehm. Auch mit dem herrischen Minister von Hoym gab es mehr als eine Meinungsverschiedenheit. Doch Zustände, wie sie unter Böttger am Ende seines Lebens hier geherrscht hatten, traten nicht wieder ein. Im allgemeinen ging nun alles seinen festen, geregelten Gang, so daß der gesunden Weiterentwicklung der Manufaktur in dieser Zeit nichts mehr im Wege stand.

So konnten auch manche technische Verbesserungen vorgenommen werden. Schon im Jahre 1722 waren zwei neue Brennöfen, im folgenden Jahre ein neuer Verglühofen errichtet worden. Im Jahre 1729 hatte dann der Dreher Rehschuh eine Schablone aus Zinn erfunden, die beim Aufdrehen der Ränder der Gefäße verwandt ward und viel Arbeit ersparte. Sie ist auch nie wieder aus der Porzellanindustrie verschwunden. Gleichzeitig hatte man auch das Personal bedeutend vermehren können. Im Jahre 1723 betrug es schon 40, 1731 jedoch bereits 92 Personen; es hatte sich mithin damals schon mehr als verdoppelt. Auch achtete man jetzt, um den Ruf der Manufaktur und ihre Erzeugnisse noch zu erhöhen, schon weit mehr, als bisher, auf die Güte der abzugebenden Waren. Von 1725 an durfte von den drei Sorten, in die man seit Beginn dieser Periode das Porzellan nach seinem Ausfall geteilt hatte, der Ausschuß, der Brac, nicht mehr verkauft werden. Er ward den Arbeitern überlassen, unter der Bedingung, ihn nicht käuflich abzugeben. Nur wirklich ganz oder wenigstens fast ganz Gelungenes sollte demnach in den Handel kommen.

Alle diese Verbesserungen waren die Folgen des sich infolge der Verbesserung der Waren stetig mehrenden Absatzes. Ihm dienten zunächst wieder die jetzt seit Beginn dieser Periode von dem tüchtigen Faktor Chladni geleitete Niederlage in Dresden, sowie das geräumige Warenlager in Meißen. Daneben ward jetzt auch in Leipzig für die Messen ein eigenes Gewölbe gemietet und am Schluß dieser Periode, im Jahre 1731, eine eigene Verkaufsstelle in der zweiten Residenz des Königs, Warschau, errichtet. Gleichzeitig liefen jetzt auch von auswärts viele Bestellungen ein. So namentlich aus der Hochburg des damaligen Geschmacks und Luxus: Paris. Von hier aus trat, als Graf Hoym die Oberleitung der Fabrik an sich nahm, dessen Politik, namentlich in den damals alle Kabinette beschäftigenden Fragen der pragmatischen Sanktion und der bevorstehenden polnischen Königswahl, sehr nach Frankreich neigte, der bereits erwähnte Kaufmann Rudolf Lemaire mit der Manufaktur in engere Verbindung. Er schloß sogar mit ihr am 22. Juli 1729 einen förmlichen Vertrag, laut welchem er

gegen jährliche Hinterlegung von 1000 Talern Waren zum Vertriebe nach Frankreich und auch nach Holland übernehmen wollte. Auf die Bedingungen, die er dabei gestellt hatte, hatte man jedoch z. T. nicht eingehen können. So wünschte er u. a. auch ganz schlichtes, unbemaltes Porzellan, wohingegen ihm nur bemaltes oder „belegtes" d. h. mit Reliefschmuck versehenes zugestanden ward. Weiter, daß nach den von ihm eingesandten Zeichnungen und Modellen hergestellte Porzellane nicht auch an andere Händler abgegeben werden dürfte, was nur in der Weise bewilligt ward, daß derartige Stücke ein Jahr lang nicht anderweitig verkauft werden sollten. Hauptabnehmer der Manufaktur jedoch blieb auch jetzt noch immer der König, wie die im ehemaligen Residenzschloß zu Dresden, sowie in der Dresdner Sammlung noch heute vorhandenen Bestände an Meißner Porzellanen aus dieser Zeit genugsam beweisen. Sie wurden teils für die Hofhaltung, teils zur Ausschmückung des japanischen Palais und der sonstigen Schlösser des Königs geliefert und stellten vielfach die wertvollsten und schönsten Stücke dar, die damals die Manufaktur herstellen konnte. Das Kostbarste waren hier mit die mehr oder weniger großen Vasen mit farbigen Gründen. Dazu kamen die Geschenke, die der König, stolz auf seine Manufaktur, fremden Fürstlichkeiten verehrte, die auch ihrerseits damals bereits viele Bestellungen machten. Noch jetzt gibt es ja kaum ein Fürstenschloß dieser Zeit in Deutschland und daneben auch schon viele des Auslandes, so vor allem in Schweden und Dänemark, sowie auch in Rußland[49]), in denen sich nicht noch z. T. recht kostbare Porzellane aus dieser Zeit erhalten haben. Dazu kam dann vor allem auch der Adel, der, dem Beispiel der Fürsten folgend, sich gleichfalls damals einem immer üppigeren Leben ergab. Mehrfach ließ man dabei auch schon Wappen und Namenszüge anbringen, zu denen die Vorlagen eingesandt wurden.

Die Einnahmen der Manufaktur stiegen dadurch von Jahr zu Jahr. Während sie 1720 nur erst 9694 Taler erbracht hatten, beliefen sie sich im folgenden bereits auf 11368 Taler, um im Jahre 1730 die schon ganz annehmbare Höhe von 26930 Taler zu erreichen. Und von nun an konnten auch wirklich bedeutende Überschüsse erzielt werden, so

daß die Manufaktur nun, 20 Jahre nach ihrer Begründung, eine wirkliche Einnahmequelle für den König ward, wenn auch freilich noch nicht entfernt schon in dem Maße, wie er es anfangs gehofft hatte. Freilich gab es ja damals schon zwei Konkurrenzfabriken, die zu Wien und die zu Venedig. Aber allzuviel Schaden dürften sie beide der Meißner Manufaktur nicht zugefügt haben. Erstere blieb immer noch eine recht kleine Privatanstalt, die sich in technischer wie künstlerischer Beziehung mit ihr durchaus nicht messen konnte. Letztere aber scheint damals noch kaum über die ersten Anfänge hinausgekommen zu sein. Der Ausfall für die Meißner Manufaktur kann demnach höchstens nur ein lokal recht beschränkter gewesen sein und nur die Gefahr hatte sich für sie damals vergrößert, daß von jenen Anstalten aus das Arcanum des Porzellans sich noch viel weiter verbreiten konnte. Im übrigen suchte man sich dadurch zu schützen, daß man die Ausfuhr der Schnorrschen Erde verbot, mit deren Hilfe allein, da Kaolin damals noch nicht anderwärts gefunden worden war, diese Gründungen ermöglicht worden waren. Dies hatte jedoch keineswegs immer Erfolg. Eine andere Gefahr, die damals der Manufaktur fast noch verdrießlicher erschien, war, daß jetzt vielfach, wie wohl auch schon geraume Zeit vorher, Maler von ihr weißes, unbemaltes oder auch nur mit Blaumalerei versehenes Porzellan erstanden, und es mit Lack- oder Schmelzfarben recht und schlecht zu bemalen versuchten, wie es vordem und wohl auch jetzt noch mit gleichem ostasiatischem Porzellan geschah[50]), um es dann als Meißner Porzellan weiter zu verkaufen. Es sind dies jene Leute gewesen, die wir heute als „wilde", „Hausmaler" oder „Pfuscher" zu bezeichnen pflegen. Zuerst scheint dies sogar in Meißen und Dresden, sowie auch sonst in Sachsen geschehen zu sein, sogar von Angestellten der Manufaktur. Dann auch vor allem in Schlesien, Augsburg, Wien und Bayreuth. Unter diesen Bemalern waren die in Schlesien arbeitenden, so vor allem die in Breslau lebenden Ignaz Bottengruber und Preußler wohl die besten[51]).

Eine ernstliche Konkurrenz kann jedoch auch diese heimliche Nebenherarbeit wohl kaum dargestellt haben. Da aber diese Bemaler z. T. nur Pfuscher waren und auch meist ebenso wenig, wie einst Böttger, mit

den ihnen für solche Zwecke zur Verfügung stehenden Schmelzfarben auf dem Porzellan gleich zustande kamen, so daß sie gleichfalls in der Regel stumpf und glanzlos ausfielen, so lag Gefahr vor, daß durch derartige Arbeiten der kaum gegründete Ruf der Manufaktur stark leiden könne. Man gab daher hier bald nur noch weißes Porzellan ab, das irgendwie plastisch verziert ward und schlug eben aus gleichem Grunde dann auch Lemaire (s. S. 96) die Bitte um ganz undekoriertes, weißes ab, ebenso wie man daneben auch nicht auf seinen Wunsch einging, Stücke, die er erwerben wollte, vorher mit chinesischen und anderen Marken versehen zu lassen.

Um dieses alles jedoch zu verhindern, daneben wohl auch bereits als Schutz gegen die in Europa selber schon entstandene Konkurrenz, hatte der König, stolz auf sein neues Produkt, schon im Jahre 1723 angeordnet, daß von nun an den in Meißen hergestellten Erzeugnissen ein Warenzeichen, eine Fabrikmarke, beigegeben werden sollte, durch die sie sofort als solche erkennbar wären. Man fing freilich diese Sache zunächst nicht allzu geschickt an. Die Marke sollte die Buchstaben K. P. M. zeigen, als Anfangsbuchstaben der Bezeichnung der Anstalt als „Königliche Porzellanmanufaktur Meißen". Auch ward befohlen, sie in Kobaltblau unter der Glasur aufzutragen, da dies sonst damals nirgends zu „praestiren" wäre. Sie war aber nicht gerade einfach. Auch sollte sie, weil Frühstücksservice damals die Hauptartikel der Manufaktur darstellten, nur auf solchen angebracht werden, doch auch hier, der Einfachheit wegen, nur auf den Kannen und Zuckerdosen, wodurch von vornherein freilich die meisten Stücke keine Marke erhielten. So kam man bald darauf auf den Gedanken, allen Stücken die dem sächsischen Wappen entnommenen Kurschwerter aufmalen zu lassen. Damit kam hier jene Marke auf, unter der die Meißner Manufaktur bald ihren Weltruf erwerben sollte, die ihr auch bis heute verblieben ist. Doch ward bei den für den König angefertigten Stücken auch das verschlungene Monogramm desselben angebracht, doch für gewöhnlich nur bei besonders bedeutenden Stücken und auch hier nicht mit voller Folgerichtigkeit. Damit waren von nun an alle Erzeugnisse der Manufaktur gekennzeichnet[51]).

IV. DIE HÖROLDT-KÄNDLERSCHE ZEIT
1731—1763

DER AUSGANG DES BAROCK
1731—1740

Das Jahr 1731 bedeutete für die Manufaktur den Beginn einer neuen Entwicklung, derjenigen, durch die sie im Laufe der Zeit zu ihrer größten Höhe emporsteigen und damit jenen Weltruf erlangen sollte, den sie dann nie wieder verloren. Es beginnt jetzt die eigentliche Blütezeit der Manufaktur, in der sie trotz vieler und zum größeren Teil dann auch erfolgreicher Neugründungen an die Spitze aller Manufakturen Europas trat und für alle das unbestrittene Vorbild abgab. Sie ist damit zugleich diejenige Kunstanstalt geworden, die auf dem Gebiet der bildenden Kunst damals am meisten die Augen des ganzen gebildeten Europas auf Sachsen und damit auf Deutschland zog und hat dadurch auch heute noch der sächsischen Kunst dieser Zeit einen unvergänglichen Ruhmestitel bewahrt.

Damals war, da eine völlige Veränderung in der sächsischen Politik eingetreten war, indem diese jetzt wieder mehr in den noch immer brennenden Fragen der pragmatischen Sanktion und der polnischen Königswahl nach Österreich neigte, der bisher so einflußreiche, Frankreich begünstigende Minister Graf Hoym gestürzt worden, um 1736 als Gefangener auf dem Königstein zu enden. Und nun nahm der König für die wenigen Jahre, die ihm noch beschieden waren, zum ersten Male die Leitung der Manufaktur selber in die Hände, wobei er sich von derselben Kommission unterstützen ließ, die jenem zur Seite gestanden hatte. Das ist ersichtlich von großem Einfluß auf die

weitere Entwicklung der Manufaktur gewesen. Denn der König scheint sich nun noch lebhafter um die Manufaktur bekümmert zu haben. Es ist wohl kein Zufall, daß gerade aus dem Jahre 1731 das erste Preisverzeichnis der Manufaktur stammt, das sich erhalten hat (s. S. 91), mit, wie es in ihm ausdrücklich heißt, vom Könige „gnädigst anbefohlenen" Preisen. Ebensowenig wie, daß er jetzt allem Anscheine nach noch ernstlicher die Ausführung der von ihm zur Ausschmückung des japanischen Palais bestellten Sachen betreiben ließ. So mochte er auch erkennen, daß für die Herstellung der großen, von ihm in Auftrag gegebenen plastischen Arbeiten Kirchner als einzige Kraft nicht ausreichte und darum neben ihm noch ein zweiter Künstler hierfür benötigt wäre. Und so berief er schon am 22. Juni, wieder, wie bei der Anstellung Lückes, ganz nach eigner Wahl, diesmal aber mit mehr Glück, am 22. Juni 1731 den ebenfalls noch jungen Bildhauer Johann Joachim Kändler an die Manufaktur. Damit zog jener Künstler hier ein, der dank seiner hohen Begabung, seines eifrigen Strebens und seines starken stilistischen Empfindens dem Meißner Porzellan in nur kurzer Zeit ein fast völlig anderes Aussehen geben sollte, damit jener Stil, der dann, gegenüber dem von Höroldt eingeführten, ganz anders gearteten, zu einem ausgesprochen europäischen Porzellanstil geführt hat, der, neben jenem völlig gleich berechtigt, diesem Stoffe ganz neue, bisher kaum geahnte Möglichkeiten entlockte. Er ist darum auch dem europäischen Porzellan fast ununterbrochen erhalten geblieben, ja erst in unserer Zeit, vor allem durch wieder einsetzende ostasiatische Einflüsse, in Erschütterung gebracht worden.

Johann Joachim Kändler war 1706 zu Fischbach[52]) bei Dresden geboren worden, als Sohn des dortigen Pfarrers, und hatte von früh an, wie eine schon bald nach seinem Tode erschienene Lebensbeschreibung angibt, eine sehr starke Neigung zur Kunst offenbart. So hatte ihn sein Vater, der demnach ein recht einsichtsvoller Mann gewesen sein muß, schon frühzeitig mit den besten Schriftstellern, den Kunstwerken des Altertums sowie auch der Mythologie bekannt gemacht. Er war dann im Jahre 1723 dem sehr tüchtigen Hofbildhauer Benjamin Thomae zu Dresden, der unter dem berühmten Bildhauer

Permoser dort tätig gewesen war, hierauf unter anderem den Hauptaltar der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt, sowie auch plastischen Schmuck am Rathaus in Dresden-Altstadt gearbeitet hatte, in die Lehre gegeben worden. Hier hatte er durch fleißiges Zeichnen und weiteres Studium der Antiken, wie es in jener Lebensbeschreibung heißt, sich jenen „Grad des Korrekten, Effektvollen, kurz den wahren Ausdruck der Natur" angeeignet, den dann alle seine späteren Werke gezeigt haben. Hierbei muß seine Begabung schon früh zu Tage getreten sein. Denn als in den Jahren 1721—1724 der König zur prunkvollen Aufstellung seiner ihm überkommenen oder von ihm zusammengebrachten Kunstschätze im ehemaligen Residenzschloß zu Dresden das jetzt weltbekannte „Grüne Gewölbe" einrichten ließ, ward auch er vom König damit beauftragt, für dasselbe einige Stücke zu „poussieren". Sie fielen so „kräftig" und zugleich auch so „elegant" aus, daß er ihn daraufhin, zumal ihm auch sein großer Fleiß dabei aufgefallen war, am 22. Juni 1731 an die Manufaktur berief, damit er Kirchner hier vor allem bei der Herstellung der großen Arbeiten hülfe. Er ward mit 400 Talern angestellt, mithin sogar mit 100 Talern mehr, als Kirchner damals erhielt, demnach anscheinend schon damals vom Könige höher bewertet. Auch erhielt er auf seinen Wunsch innerhalb der Manufaktur freie Wohnung. Er ist damit wohl jetzt schon dort in jene der südlichen Langseite des Doms gegenüberliegende Behausung eingezogen, die heute noch zur Erinnerung an ihn die wohlverdiente Gedenktafel trägt.

Damit zog damals in die Meißner Manufaktur die erste wirklich große künstlerische Persönlichkeit ein, zugleich auch die bedeutendste und umfassendste, die das europäische Porzellan des 18. Jahrhunderts gesehen und die auch, dank ihrer ganzen Veranlagung, nicht nur den großen Aufgaben, die ihm der König damals zunächst stellte, völlig gerecht ward, vielmehr auch allen übrigen, die ihm im Laufe seiner langen Tätigkeit entgegentraten, so verschiedenartig und zahlreich sie auch waren. Denn Kändler war, als er in die Manufaktur eintrat, nicht nur ein vollkommen ausgebildeter und auch völlig ausgereifter Künstler, der, wie die bald danach von seiner Hand in und bei Meißen ent-

standenen Grabdenkmäler beweisen, auch im Großen zu arbeiten verstand[53]): er war auch ein wirklich schöpferischer Meister, voll Temperament, reichster Phantasie und Gestaltungskraft, wie es damals nicht viele in Deutschland gegeben haben dürfte. Zugleich aber offenbarte er sich, wie dies auch schon Höroldt getan hatte, als ein erstaunlich schneller Begreifer der technischen wie künstlerischen Möglichkeiten des Materials, das ihm hier nun so völlig neu entgegentrat. Und dazu besaß er einen Fleiß und einen Tätigkeitsdrang, wie ihn vielleicht die Geschichte der Kunst nur selten gesehen. Es ist kaum faßbar, selbst wenn man die lange Zeit seines Wirkens bedenkt, was er hier alles geschaffen, wie vielen und großen Aufgaben er sich hier unterzogen und wie mustergültig er diese alle durchgeführt hat. Vor allem nicht, wenn man vergleicht, was sonst im 18. Jahrhundert wie auch im folgenden, in dieser Beziehung geleistet worden ist. War doch sein Fleiß schon dem Könige aufgefallen! Nun aber konnte er sich bald nicht mehr genug tun. Er schreckte selbst vor den größten und schwierigsten Aufgaben nicht zurück, stellte sich dabei immer wieder neue und griff alles mit demselben Eifer und gleichem Mute an, wobei er nicht nur die eigentlichen Arbeitsstunden der Manufaktur voll ausnutzte, sondern daneben auch „Feyerabendarbeit" machte, durch die oft seine bedeutendsten Arbeiten entstanden.

Bald geriet daher auch, als er sich eingearbeitet und seine ersten Werke geschaffen hatte, alles unter den Einfluß seiner Kunst. Selbst Höroldt, der bisher so Bewährte, tritt nach nur wenigen Jahren stark in den Hintergrund. Er hat, obwohl Kändler übergeordnet und damals, im Jahre 1731, zum Hofkommissarius ernannt, nie wieder in ihr eine solche Rolle gespielt wie vordem. Es war jetzt Kändler, der, wie bisher jener, der Manufaktur seine Signatur aufdrückte und für weit längere Zeit. Die Meißner Manufaktur aber hat damit das große Glück gehabt, damals die dritte bedeutende Persönlichkeit an sich zu ziehen: neben dem Erfinder des Porzellans und dem Ausgestalter seiner farbigen Erscheinung nun auch den seiner plastischen. Das ist nicht zum wenigsten Ursache gewesen, warum sie damals ihre große

Stellung gewann und allen übrigen Porzellanmanufakturen so lange überlegen blieb.

Mit wahrem Feuereifer scheint Kändler an seine erste Aufgabe, die Gestaltung der großen Tiere, gegangen zu sein. Schon in wenigen Monaten, wahrscheinlich bereits vor Ablauf des Jahres 1731, hatte er nicht weniger als deren sieben zustande gebracht: einen großen Adler mit ausgebreiteten Flügeln, mit Postament „2 Ellen weniger 3 Zoll hoch", einen „Fischahr oder Fischfresser" (Abb. 25), „1 Elle hoch", eine Seemöve auf einem Postament, welches mit „allerhand Muscheln" verziert war, dann noch einen Fischahr, der einen Karpfen zerreißt, eine große Eule, einen Falken, sowie ein Wasserhuhn, dessen Sockel mit Schilf und anderen Dingen besetzt war. Und schon arbeitete er an einer größeren Gruppe, ein „Auer Thier" darstellend, welches ein wildes Schwein umbringet". Fast alle diese Tiere sind dann auch in mehreren Exemplaren an das japanische Palais abgeliefert worden und sind so heute noch in der Dresdener Porzellansammlung zu sehen. Charakteristisch ist an ihnen, daß er sich schon damals, wie er es dann auch später fast immer getan hat, im Gegensatz zu Kirchner, vor allem mehr an die Tiere der Heimat hielt, die er am besten beobachten und in ihrem Treiben studieren konnte, sowie auch, daß er, der stets so Temperamentvolle, sich auch bemühte, sie möglichst in dramatisch bewegten Situationen zu schildern. Doch scheint er zunächst mit seinen Arbeiten merkwürdigerweise nicht überall Beifall gefunden zu haben. Noch im März 1732 behauptete die Kom-

Abb. 25. Seeadler, 1731 von Kändler modelliert.

mission, daß Kirchner ihn „nach seinen inventionen und sonst“ noch überträfe, ein Urteil, das heute nicht mehr ganz verständlich erscheint. Allerdings haben ihm damals diese Arbeiten noch ersichtlich Mühe gemacht. Auch können sie noch nicht gerade für seine besten angesprochen werden. Sie fallen noch fast alle durch eine gewisse Steifheit der Haltung auf, sowie eine gewisse Leere der Durchführung, und auch das dramatische Leben ist noch nicht immer allzu lebendig durchgeführt, so daß einige der Vögel fast wie ausgestopft erscheinen. In der Gruppe des Auerochsen jedoch, die er damals, da solche in Dresden vorhanden waren, gleichfalls nach dem Leben schuf, bricht jenes dramatische Leben schon völlig durch. Eine bewegtere Gruppe dieser Art hat er kaum jemals wieder geschaffen. Doch auch diese wirkt noch etwas glatt und leer und vollends das klare Loslösen der beiden Tiere ist ihm noch garnicht gelungen.

Dann aber entstehen in z. T. wieder sehr rascher Folge seine auf diesem Gebiete wirklich großen Meisterwerke. Im März 1732 ein großer stehender Fischreiher mit Fröschen und Fischen, den er im Jahr vorher schon im kgl. Schloß „poussiert“ hatte, im Mai ein großer Rabe nach „indianischer“ Art, im August eine liegende, alte nebst einer jungen Ziege (Taf. 16), sowie ein Hahn in Lebensgröße; im September ein liegender Hund, sowie das größte Tierstück, das er gemacht hat, ein 126 cm hoher stehender Kasuar (Taf. 17), und im Oktober wieder ein großer Adler, der diesmal nur den rechten Flügel in die Höhe streckte, sowie eine sitzende Löffelgans, die einen Karpfen verschlingt. Am Anfang des nächsten Jahres folgte im Januar ein Truthahn. Damit waren wieder neun große Tierstücke entstanden, z. T. von erstaunlicher Größe, neben denen aber auch eine stattliche Anzahl kleinerer Tiere gestaltet worden waren. So im August 1732 zwei Eichhörnchen, dann im September eine Schwalbe, eine Meise, ein Kanarienvogel und eine Trommeltaube (Abb. 26), sowie im Oktober eine Taube, die auf einem Nest brütet, im Januar 1733 endlich ein Baumhocker, ein Rotkehlchen, ein Kanarienvogelnest mit zwei Alten und drei Jungen, Paradiesvögel, sowie eine Taube, welche mit einer anderen „cortisieret“.

Auch diese Stücke befinden sich heute noch sämtlich in der Dresdner Sammlung. Sie zeigen in der Tat alle Kändler auf diesem Gebiete auf der vollen Höhe seines Könnens. Sie sind alle großzügig aufgefaßt, voll inneren Lebens und Bewegung, reizvoll und klar in den Umrissen und dabei mit feinstem Verständnis der Natur nachgebildet und im Einzelnen durchgeführt. Und auch die Oberflächen sind jetzt durch starkes Absetzen der Einzelheiten, hierbei vor allem durch kräftiges, ungemein geistreiches Herausarbeiten der Federn und Haare, wirkungsvoll belebt. Dadurch ist alles klar und abwechslungsreich geworden und wird dabei noch von jenen Glasurlichtern umspielt, die immer einen Hauptreiz des Porzellans ausgemacht haben. Geschickter und geistreicher konnten diese im Porzellan so schwierigen Aufgaben wohl kaum durchgeführt werden. Sie müssen den Erwartungen des Königs, die er hegte, als er diesen Künstler an die Manufaktur berief, wohl völlig entsprochen haben.

Abb. 26. Trommeltaube, 1733 von Kändler modelliert.

Inzwischen war jedoch auch Kirchner auf diesem Gebiete nicht müßig gewesen. Im Jahre 1732 arbeitete er einen Elefanten, einen Auerochsen sowie einen als „Waldteufel" bezeichneten Affen (Taf. 18). Ihnen folgten im nächsten Jahre: ein sitzender Bär, sowie ein eine Henne fressender Fuchs, ein stehendes Rhinozeros, das nach einer in Dresden bei einem Festzuge verwandten, nach Dürers bekanntem Holzschnitt gestalteten, großen „Maschine" modelliert ward, eine 82 cm hohe Trappe sowie noch einige andere Tiere und „indianische" Vögel auf Grund von Zeichnungen und Modellen, die der König hatte senden lassen. Endlich schuf er im Jahre 1733 einen liegenden Leoparden, ein Stachel-

schwein sowie einen sitzenden Tiger. Auch vollendete er in diesem Jahre einen schon am Ende des vorhergehenden „in Dresden", d. h. wohl im dortigen Löwenhaus, nach der Natur „aufs gröbste poussierten" Luchs. Alle diese Tiere stehen jedoch, wie man gleichfalls in der Dresdner Sammlung sehen kann, denen Kändlers durchaus wieder nach. Doch macht sich jetzt bei ihnen ein eigenartiges Schwanken bemerkbar, das z. T. zu weit besseren Leistungen als bisher geführt hat. So sind die exotischen Tiere, sowie auch der Luchs, obwohl diese keineswegs alle die frühesten Arbeiten dieser Zeit darstellen, noch alle so glatt und leer durchgeführt, wie sämtliche Tierdarstellungen seiner ersten Zeit. Sie sind, obwohl der Luchs doch unmittelbar nach der Natur „poussiert" ward, wieder so wenig naturalistisch gehalten, daß man kaum ihre Vorbilder erkennt. Daneben sind sie auch wieder erstaunlich plump und massig durchgeführt. Der „Waldteufel", der Bär, der Fuchs, die Trappe, sowie auch der liegende Leopard dagegen erscheinen wie Kändlers Tiere, schon weit naturalistischer durchgebildet. Sie sind auch z. T. in erregteren Situationen gegeben und in den Einzelheiten viel reicher und kräftiger, wenn auch bei weitem nicht in so geistvoller Weise, wie bei jenem, durchmodelliert. Eine gewisse Glätte, ein gewisser Schematismus haftet auch ihnen noch an. So darf man wohl annehmen, daß für diese Kändlers Schaffensart das Vorbild gewesen, dem Kirchner sich anschloß, so weit er vermochte.

Auch diese Stücke befinden sich heute alle mit Ausnahme des Auerochsen, des Stachelschweins wie auch des Leoparden, die vielleicht wegen technischer Schwierigkeiten nicht geglückt sind[54]), in der Dresdner Sammlung. Vielleicht aber schuf Kirchner im Jahre 1732 auch noch jene hier gleichfalls befindliche, große liegende Sphinx[55]), die aber so schön und edel gestaltet erscheint, daß man sie ebenso wenig, wie früher die große Büste des Hofnarren Fröhlich, für eine volle Originalarbeit desselben ansehen möchte.

Die technische Herstellung, hierbei vor allem das Brennen aller dieser großen Stücke, bereitete freilich damals wieder, wie dies auch nicht anders sein konnte, sehr große Schwierigkeiten. Schon im

Dezember 1731 wurden dafür zwei neue Brennöfen verlangt. Doch waren damals bereits wenigstens einige Tiere gebrannt und auch sogar schon mit Schmelzfarben versehen worden. Die meisten jedoch, und darunter gerade die größten Stücke standen, nur erst bossiert oder nur in der Masse geformt, in der Manufaktur herum. Im August des folgenden Jahres war dann schon eine weit größere Anzahl für das japanische Palais fertig. Doch mußte am 30. Dezember die Kommission bekennen, daß gar viele von ihnen bereits beim Verglühen Risse erhalten hätten, andere im Garbrande ganz zugrunde gegangen wären. Schuld daran war vor allem die Masse, um deren richtige Zusammensetzung sich jetzt alle Arkanisten, daneben jedoch — so wichtig nahm man damals diese Sache — auch andere Angestellte der Manufaktur, ja selbst Leute, die mit dieser so gut wie garnichts zu tun hatten, nach Kräften bemühten. Es kam so weit, daß man fast um die Geheimhaltung des Arkanums Sorge bekam, so daß es in dieser Beziehung sogar zu Untersuchungen kam. Selbst Kändler, dem jenes damals noch nicht mitgeteilt worden war, kam in Verdacht, mehr, als er durfte, zu wissen. Doch scheinen hierbei auch Eifersüchteleien unter den Arkanisten mitgespielt zu haben, wie sie beständig hier zwischen diesen, wie dann auch später, so lange es hier Arkanisten gab, im Gange waren. Namentlich Höroldt, der anscheinend etwas eifersüchtiger Natur war und wohl auch stark eingenommen von seinen bisherigen Erfolgen, scheint ganz besonders ängstlich darauf geachtet zu haben, daß andere nicht auch hinter die Geheimnisse kämen. Wie schon die heute noch in der Dresdner Sammlung befindlichen Stücke beweisen, strebte man bei der Verbesserung der Masse auch besonders danach, von jener für die früheren Stücke Kirchners verwendeten, unerfreulichen, schmutzig-grauen Masse loszukommen, die ihnen die Bezeichnung „Töpferzeug" eingetragen hatte, und sie viel weißer und porzellanmäßiger zu gestalten. Es konnte dies freilich nur durch stärkeren Kaolinzusatz geschehen, wodurch wieder das Garbrennen erschwert wurde. Die ersten Arbeiten dieser Zeit und selbst die Kändlerschen sind darum in der Masse gleichfalls noch recht unrein ausgefallen. Auch ihre Glasur

ist manchmal ganz matt und glanzlos herausgekommen. Dann aber gelang in der Tat eine weit bessere, die weiß, ja fast tadellos rein ausfiel, wenn freilich Brandrisse auch jetzt noch bei den größeren Stücken nicht zu vermeiden waren. Doch behielt man merkwürdiger Weise bei den letzten Tieren Kirchners, dem Tiger, sowie dem Luchs noch immer die schmutzige Masse bei, aus der man seine ersten Tiere geformt hatte, vielleicht weil er sie von vornherein so ungeschickt angelegt hatte, daß sie in einer besseren Masse nicht herstellbar waren. So aber hat der König, der alle diese großen Tierstücke veranlaßt hatte, doch wenigstens einige derselben noch vor seinem bald darauf eintretenden Tode in durchaus befriedigender Weise fertiggestellt gesehen.

Recht große Schwierigkeiten bereitete dann aber auch das Bemalen dieser Stücke, da das Bedecken großer Flächen mit Schmelzfarben im Porzellan immer eine recht schwierige Sache ist. Bei den ganz großen scheint man daher auch hiervon von vornherein ganz abgesehen zu haben. Sie wurden anscheinend sämtlich nicht, sonst nur mit Lackfarben[56]) bemalt, wie solche ja auch Böttger vielfach noch bei seinen Porzellanen angewandt hatte. Doch waren ja von den schon Ende des Jahres 1731 fertigen, kleineren Stücken die meisten „emailliert", von den im August des folgenden Jahres bereitstehenden dann jedoch nur erst recht wenige. Hierbei war man freilich sich über den Stil zuerst noch nicht recht klar. In stark naturalistischer Anwandlung überzog man sie fast alle völlig mit einem bunten Farbenkleide, so daß das Weiß des Porzellans darunter so gut wie völlig verschwand. Damit jedoch kam das schöne Material, aus dem sie bestanden, in keiner Weise zur Geltung und wurde auch die anscheinend beabsichtigte naturalistische Wirkung in keiner Weise erreicht. War Höroldt auch hier der Urheber der Bemalung und nicht nur das Opfer fremder Beeinflussungen, so verließ ihn hier zunächst ersichtlich das feine stilistische Gefühl, das er bei der farbigen Ausgestaltung der Gefäße stets in so vortrefflicher Weise gezeigt hat. Dann aber hat man ersichtlich diesen Irrtum bald eingesehen und sich von dieser falschen Bemalung frei gemacht. Nur noch in einzelnen Teilen und auch diese stets in rein künstlerischer,

freier Weise hat man von nun an diese Stücke bemalt (Taf. 19), die dadurch zu ganz besonders reizvollen farbigen Dekorationsstücken geworden sind, die freilich, nur in richtiger Weise aufgestellt, ihre volle Wirkung zu tun vermögen.

Inzwischen jedoch hatte die Manufaktur trotz aller dieser vielen Arbeiten auch die übrigen großen Stücke, die der König für die Ausschmückung des japanischen Palais in Auftrag gegeben hatte, darunter in erster Linie die großen Vasen und Aufsätze, auszuführen. Sie machten naturgemäß in technischer Beziehung nicht weniger Mühe. Ihre Herstellung scheint die alleinige Aufgabe Kirchners gewesen zu sein, der nachweislich noch im Jahre 1732 an großen Vasen „mit Zierraten" gearbeitet hat. Auch war ihm im Oktober 1731 ein besonderer „Verputzer", Karl Friedrich Lücke mit Namen, hierfür zur Beihilfe beigegeben worden, der freilich nicht lange in Meißen blieb. Von derartigen großen Aufsätzen „diverser Sorten" waren auch am 13. Dezember 1731 90 Stück sowie noch 22 andere „große Vasen" bereits in der „rohen Masse" ausgeformt. Acht davon standen dann am 18. August 1732, wirklich gut gebrannt, zur Ablieferung an das japanische Palais bereit, während 31 nur verglüht und 51 nur erst in der Masse geformt waren. Auch betreffs dieser Stücke mußte daher die Kommission im Dezember dasselbe berichten, was sie damals über die Herstellung der großen Tierstücke zur Anzeige gebracht hat. Und ebenso erging es damals mit der Anfertigung der großen „Schüsseln" (s. S. 88), die gleichfalls für die Ausschmückung des japanischen Palais hergestellt werden sollten, von denen nicht weniger als 170 Stück verlangt wurden. Von diesen waren am 18. August 1732 nur erst 74 verglüht und 51 erst ausgeformt. Ersichtlich scheute man sich, alle diese so großen Stücke in die Brennöfen zu setzen, oder es war für deren große Anzahl bisher in ihnen kein Platz gewesen.

Zehn von den großen Vasen haben sich neben etwas kleineren noch heute in der Dresdner Sammlung erhalten, daneben einige an anderen Stellen, als wunderlich groteske Bildungen, die ganz aus der übrigen damaligen Formensprache herausfallen. Und in der Tat handelt

es sich hier bei vieren derselben wiederum um z. T. fast getreue, sonst meist in deren Sinne erfolgte Nachbildungen jener 1667 von Jacques Stella in Paris in seinem livre de vases herausgegebenen phantastischen Vasenentwürfen, die, wie (S. 59) erwähnt, bereits am Anfange dieser Periode in kleinem Maßstabe hier nachgebildet waren, ein Beweis wohl, daß diese Gestaltungen dem Könige wegen ihrer besonderen Groteskheit damals ganz besonders gefallen haben müssen. Diese bis zu 82 cm hohen Vasen sind, alle sehr bauchig gehalten, z. T. als in Hörner blasende, wunderliche, dickbäuchige, menschliche Gestalten oder auch Untiere gestaltet. Sonst sind sie mit gleichen dickbäuchigen Figuren, daneben mit in Delphinköpfen endigenden oder auf Satyrmasken sich stützenden Henkeln oder solchen in Form eines eigentümlich gekrümmten Stelzvogels besetzt (Taf. 20). Dazu kommen schließlich noch barockes Akanthusblattwerk oder Ketten von kelchartigen Blättern oder Tuchdraperien. So stellen sie ein Beisammensein der merkwürdigsten Dinge vor[57]). Und daneben findet sich dann noch eine bauchige, ganz öffnungslose Vase, die oben in einen Sphinxkopf endigt, die einer ganz anderen Quelle entstammt. Sie ist dem bekannten, bändereichen, 1719 in Paris zuerst herausgegebenen Werke Montfaucon's l'Antiquité expliquée et représenteé entlehnt, in dem sie als Wiedergabe einer altägyptischen Kanope auftritt[58]), Doch auch diesen Werken sieht man die Mühe ihrer Herstellung nur allzudeutlich an. Die Masse ist wieder so grau wie die der meisten Tiere Kirchners. Sie sind z. T. auch wieder stark von Brandrissen durchzogen und ihr jetziger Erhaltungszustand zeigt nur zu deutlich, wie wenig fest sie gebrannt sind. Und auch ihre Bemalung hat wieder ersichtlich große Schwierigkeiten bereitet. Sie sollten von Anfang an rot bemalt werden. So ist der größte Teil ihrer Flächen mit roten Gründen überzogen. Doch gelang dieses auch wieder nur mit Hilfe roter Lackfarbe, die freilich auffallend leuchtend ausgefallen ist und sich auch weit dauerhafter erwiesen hat, als alle bisher hier angewandten Farben dieser Art (Taf. 20). Im übrigen ergänzt Ornamentik in Gold den farbigen Eindruck. So machen sie in der Tat einen recht prunkvollen Eindruck, so daß sie, in richtiger Weise, d. h. innerhalb eines reich ausgestatteten Barockraums

aufgestellt, wohl jene Wirkung tun würden, die damals mit ihnen wirklich beabsichtigt war. Und auch die großen „Schüsseln" scheinen dann geglückt zu sein. Wenigstens befinden sich in der Dresdner Sammlung eine ganze Anzahl von solchen von fast 50 cm Durchmesser, die leicht mit „indianischen" Blumen bemalt sind und den Rand in Nachahmung von Korbgeflecht verziert zeigen. Die Einführung letzeres dürfte wohl Kändler zuzuschreiben sein, der hierzu wohl durch jene Korbnachbildungen angeregt ward, die ganz am Anfang der Tätigkeit Höroldts hergestellt worden waren (s. S. 60). Er hat bald von dieser an sich nicht gerade sehr künstlerischen, aber doch die Flächen belebenden Verzierungsart einen recht großen Gebrauch gemacht.

Zu derselben Zeit hatten sich Kirchner und dann auch Kändler an die Anfertigung großer Apostelfiguren gemacht, wie sie der König für die Kapelle des japanischen Palais in Aussicht genommen hatte (s. S. 87). Freilich auf ihre Herstellung in Lebensgröße scheint hier von Anfang an verzichtet zu sein, wohl infolge der Erfahrungen, die man mit den großen Tieren in technischer Beziehung gemacht hatte. Schon im Jahre 1731 hatte so Kirchner die Apostel Paulus und Petrus, diesen $2^1/_2$, jenen $3^1/_2$ Ellen hoch, im selben Jahre Kändler gleichfalls einen Petrus, dritteinhalb Ellen hoch mit „beiden" Schlüsseln und auf „romanische Art" d. h. wohl in etwas antikisierender Weise modelliert, sowie im April 1732 auch den Apostel Simon mit der Säge 3 Ellen hoch angefangen. Da alle diese jedoch nicht im Brande gelangen, so hatten beide im Juni und Juli dieses Jahres den Petrus und Paulus in gemeinsamer Arbeit noch einmal „poussiert"; doch nun auf ganz andere Art, „ohne viel Zieraten und Ausschweifungen". Von diesen waren im August dieses Jahres zwei Exemplare bereits dem Verglühbrande ausgesetzt worden, während sieben weitere nur erst in der Masse geformt waren. Alle Versuche jedoch, dann sie zu brennen, waren bis Ende 1732 so traurig ausgefallen, daß man die Ergebnisse dem Könige nicht vorzulegen wagte und die Arkanisten schon völlig den Mut zu weiteren Taten auf diesem Gebiete verloren. Trotzdem hatte Kirchner daneben versucht, auch noch ein anderes großes Werk dieser Art

herzustellen, eine dreieinviertel Elle hohe Statue König August des Starken, für deren Modellierung in Ton er drei Wochen brauchte, während zum Abgießen der Formen dann acht Tage erforderlich waren. Sie kam gleichfalls im Verglühbrande gut heraus, doch anscheinend nicht ohne Brandrisse, die aber nicht so weit durchgingen, daß man auf ihr Gelingen im Garbrande nicht hoffen durfte. Sie scheint aber dann gleichfalls, da man nichts wieder von ihr vernimmt, nicht gelungen zu sein. Und dann hört man zunächst nichts weiteres von derartigen Bemühungen. Man hatte zunächst wohl das Fruchtlose derselben eingesehen. Doch noch ein anderes kühnes Unternehmen hat man damals versucht, die Herstellung einer größeren Tischplatte, die in der Tat, da ausgedehnte flache Sachen in Porzellan schwer brennbar sind, kein minderes Wagnis darstellte. Sie scheint aber auch nicht gelungen zu sein.

Mit der Herstellung dieser großen Stücke war jedoch die Arbeit Kändlers und Kirchners keineswegs erschöpft. Auch weitere plastische Arbeiten sowie Geschirre entstanden damals unter ihren Händen. So schuf Kirchner 1732 eine Pietà, die noch in mehreren Exemplaren in der Dresdner Sammlung vorhanden ist, ein gut komponiertes Werk, das jedoch flüchtig durchgeführt und auch nicht gerade tief im Ausdruck ist (Taf. 21). Weiter im Jahr vorher einen auf einem hohen, mit Volutenfüßen versehenen Sockel über mit Cherubimköpfen besetzten Wolken knienden hl. Nepomuk. Dann im folgenden eine größere Gruppe, eine das segnende Christkind in den Armen haltende, auf einem höheren Barockunterbau über einer Weltkugel stehende Madonna, zu der ein Engel mit dem Kreuz und den Marterwerkzeugen in den Händen sowie der kniende hl. Antonius andachtsvoll emporblicken. Ihnen schloß sich im selben Jahre der hl. Wenzel an auf „einem Postament, so mit Kriegsarmaturen und Figuren" verziert, an (Taf. 22). Auch diese Arbeiten haben sich in der Dresdner Sammlung erhalten. Sie sind nicht ungeschickt angelegt, doch gleichfalls ziemlich flach und leer durchgeführt, vor allem aber recht wenig tief im Ausdruck. Daneben schuf er im Jahre 1732 noch ein kleines Modell zu einer Königsstatuette, einen kleinen Crucifixus, sowie auch schon eine kleine profane Figur, eine

altes, sich auf eine Krücke stützendes, buckliges Bettelweib, an deren hängenden Brüsten ein kleines nacktes Kind saugt, ein merkwürdig realistisch, fast abschreckend durchgeführtes Werk, das in seiner Art in der Porzellankunst des 18. Jahrhunderts fast ganz vereinzelt dasteht[59]). Es ist das einzige kleinplastische Werk dieser Art, das anscheinend Kirchner ausgeführt hat.

Dazu kamen dann allerhand Gebrauchsgegenstände. So im Jahre 1731 ein Schmuckkästchen, ein Spiegelrahmen, verschiedene „Galanterien" sowie ein „Kaffeetöpfchen" nach einem Vorbild „aus des Königs Palais". Im Jahre 1732 wieder zwei Uhrgehäuse, sowie im folgenden noch ein „Spühlnapf mit „Zieraten" und Kindergen". Auch fertigte er in diesem Jahre noch zwei Zeichnungen, nochmals für Uhrgehäuse, an, von denen eins mit japanischen, das andere mit „modernen" Figuren besetzt war. Von diesen Arbeiten läßt sich der Spülnapf noch in zwei Exemplaren in der Dresdner Sammlung nachweisen. Daneben haben sich noch zwei Uhrgehäuse gefunden. Sie geben sich gleichfalls, wie schon die früheren derartigen Arbeiten Kirchners, als keine allzu geschickte Leistungen und beweisen von neuem, daß er auch für diese Kunstgattung keine besondere Begabung besaß. Doch haben sie sich alle schon mehr von Vorbildern in anderen Materialien losgelöst. Die Spülnäpfe stellen Schalen auf recht hohen, mit kleinen Kinderfiguren besetzten, volutenartigen Füßen von recht unschöner Form dar. Von den Uhrgehäusen ruht das eine über geschwungenem und eingezogenem Sockel frei auf vier Sphinxen und ist vorne mit einer das Zifferblatt umgebenden Drapperie verziert, indes je zwei Figuren die Seiten beleben, eine weitere, die Zeit darstellend, die Spitze krönt. Es wirkt recht wenig klar im Aufbau und unruhig in den Umrissen. Einen ganz anderen, weit originelleren, sowie auch mehr für Porzellan schon berechneten Aufbau versuchte er dann bei dem zweiten Uhrgehäuse. Weit schlanker gehalten, erhebt es sich auf einem höheren, schlankeren, in seinen Einziehungen noch immer architektonisch empfundenen Sockel in weit unbestimmteren Formen. Es trägt oben ein an den Seiten von zwei auf Voluten sitzenden Faunen gehaltenes, wieder mit Voluten, daneben von anderen z. T. etwas

seltsamen Ornamenten verziertes dachartiges Gebilde, das sicherlich einst von einer weiteren Figur bekrönt ward[60]) (Taf. 23). Auch dieses kann kaum, so originell es auch immerhin erfunden sein mag, für eine besonders erfreuliche Arbeit gehalten werden. Es macht gleichfalls einen ziemlich unruhigen und in der Linienführung nicht gerade harmonischen, dazu auch einen etwas massigen und plumpen Eindruck.

Gleichzeitig war auch Kändler in dieser Beziehung nicht müßig gewesen. So war er schon im Jahre 1731 mit einer Darstellung des Königs „zu Pferde" beschäftigt, von der man aber nichts weiter vernimmt, vielleicht weil technische Schwierigkeiten die Weiterarbeit verhinderten. Dagegen gelangen ihm im folgenden Jahre jene köstlichen, noch in der Dresdner Sammlung vorhandenen, in Lebensgröße gehaltenen Brustbilder eines lachenden Chinesenpaares, wohl mit die frischesten Werke, die Kändler geschaffen, voll köstlichen Humors und frischesten Lebens, die jedoch auch noch nicht ohne starke Brandrisse herausgekommen sind. Auch zeigen sie eine noch ziemlich schlechte Masse (Taf. 24). Daneben schuf er auch bereits eine ganze Reihe von Geschirren und ähnlichen Dingen. Hatte er doch gleich, als er im Jahre 1731 in die Manufaktur eintrat, dem Grafen Brühl gegenüber gemeint, daß bis dahin die Manufaktur noch eigentlich „keinen rechtschaffenen Henckel" geschaffen hätte und daß man möglichst viel verschiedene Muster von Tee- und Kaffeegeschirren anfertigen sollte, von denen ohne viel Mühe man „tausend Veränderungen" haben könnte, die alle „prächtig würden". So entstand schon in diesem Jahre einer jener Konfektaufsätze, auch Épargnen genannt, wie sie hier nun bald als Schmuck für festliche Tafeln in größerer Anzahl hergestellt werden sollten, dieser in Form einer Muschel, in Verbindung mit japanischen Figuren. Dann im Jahre 1732 für die Kurprinzessin ein Uhrgehäuse „mit der Jägerei und anderen Zieraten", eine auf drei Löwenfüßen sitzende Zuckerdose in Form eines Herzen mit zwei in einer kleinen Krone sitzenden, kleinen Löwen auf ganz durchbrochenem Deckel, daneben auch eine bereits oval gestaltete Terrine und auch schon eine Orgelpfeife für die für das japanische Palais in Aussicht genommene Orgel[61]). Weiter ein Pokal in Form eines

auf einem Rehfuß stehenden Jagdhorns und endlich im November für den König ein sehr mühsamer, $^3/_4$ Ellen hoher „Paradeleuchter" mit drei Figürchen nebst vielen „anderen schönen" Zieraten, zu denen das Modell in Silber überschickt worden war. Daneben hatte er auch eine ganze Reihe neuer Henkel gestaltet.

Durch diese Arbeiten Kändlers wie Kirchners war das plastische Element in der Manufaktur in diesen wenigen Jahren ganz bedeutend weiter gelangt, freilich so gut wie noch garnicht in der Ausbildung jener Kleinplastik, mit der die Porzellanplastik einst hier ihren Anfang genommen und auch nur recht wenig erst in der der Gefäße. Hier blieben in der Hauptsache noch die glatten Formen bestehen, die in der vorangegangenen Periode unter dem Einflusse Höroldts geschaffen worden waren. Über dessen Tätigkeiten hören wir in diesen Jahren recht wenig. Er verharrte noch ganz bei seinem den ostasiatischen Porzellanen entnommenen Stil und seinen „Chinoiserien", fügte aber den bisherigen Motiven noch eine ganze Reihe neuer hinzu, so namentlich sehr klein gehaltene Streublumen, zwischen die sich auch Korngarben, einzeln oder in Gruppen, mischen (Taf. 28). Daneben änderte er auch z. T. wieder seine Farbenskala, indem er jetzt das nun wieder brauchbare Unterglasurkobaltblau hinzufügte und dementsprechend auch die vor allem durch die Nachbildung der Kakiyemonporzellane ziemlich licht gewordene Farbstimmung, besonders durch Wiedereinführung des schon so früh gefundenen Blattgrüns, wieder lebhafter und voller stimmte. In dieser

Abb. 27. Tasse, bunt bemalt mit dem „Tischchenmuster", um 1732.

Zeit kam so wahrscheinlich zuerst das sogenannte „Tischchenmuster" auf, bei dem von einem in Kobaltblau ausgeführten, zwischen Gitterwerk stehenden, tischartigen Untersatz zu beiden Seiten „indianische", d. h. wieder im ostasiatischen Stil gehaltene Blumenzweige in Blattgrün, Violett und Gold aufsteigen (Abb. 27). Weiter das „Vasenmuster" mit einer wieder in Kobaltblau ausgeführten Vase nebst schräg abfallendem Zaun, sowie in Schmelzfarben gemalten, gleichfalls „indianischen" Blütenzweigen. Daneben kommt jetzt ein nur in Schmelzfarben gehaltenes Muster auf, mit einzelnen palmettenartig auseinandergehenden, von einer Bandschleife zusammengehaltenen Blumen, zu dem sich noch unten ein mit Pflanzen bewachsener Erdstreif mit einer Biene gesellt (Abb. 28), sowie ein weiteres, das eine breit entfaltete, dicht gedrängte, mit einem Vogel besetzte, aus einem Felsen herauswachsende Blumengruppe vorführt. Dann weiter solche mit Störchen und „indianischen" Blumen, mit Schmetterlingen, einzeln oder in Paaren oder auf Blumen sitzend, mit um Bambus sich windendem Tiger und dergleichen mehr. Doch auch die bei der Nachbildung der Kakiyemonporzellane gefundenen, lichteren Schmelzfarben mit ihrem schönen Blau verwandte er jetzt zu neuen Motiven. Damals vielleicht kam auch erst das Muster des sogenannten „fliegenden

Abb. 28. Teller, bunt bemalt mit dem „Bienenmuster", um 1732.

Fuchses“ auf, das in Wirklichkeit ein chinesisches Eichhörnchen darstellt, das über mit Blütenranken besetzten Hecken, auf denen sich noch ein zweites Tier dieser Art bewegt, dahinspringt (Abb. 29). Dazu gesellten sich eine ganze Reihe neuer Ränder, vielfach nach chinesischer Weise mit Grundmusterung (Abb. 27) und „indianischen“ Blumen in den Aussparungen. So herrschte in dieser Beziehung auch auf diesem Gebiete durchaus kein Stillstand.

Abb. 29. Teller, bunt bemalt und dem „fliegenden Hund“, um 1732.

Gleichzeitig kam Höroldt im Jahre 1731, kaum daß er Arkanist geworden war, dahinter, daß die kobaltblaue Malerei, nicht, wie Stöltzel damals behauptete, wegen zu dicken und sorglosen Auftragens der Farbe bisher „graulich“ oder „schwärzlich“ und dazu auch „bleifleckig“ ausgefallen war, vielmehr allein, weil die bei ihr damals verwandte Masse und Glasur nicht mehr für sie geeignet waren. Er wies dadurch den Arkanisten nach, daß der bisherige Fehler nicht, wie diese wollten, an ihm und seinen Malern gelegen hatte, sondern allein an ihnen selber. Und 1732 glaubte man auch nach weiteren Experimenten eine Glasur gefunden zu haben, die jenes alles verhinderte. Doch noch im folgenden Jahre kam man nach weiteren Versuchen nur zu einem bald zu dunklen, bald zu hellen Blau. Dies schwierige Problem war demnach noch immer nicht ganz gelöst.

* * *

Am 1. Februar 1733 traf dann die Manufaktur ein großer Schlag. Ihr hoher Begründer und eifriger Förderer, der König starb, nachdem er die entgültige Aufstellung der für das japanische Palais zusammengebrachten, ungeheuren Porzellanbestände niemals gesehen und aus seiner eigenen Manufaktur zwar genug Erzeugnisse diesen hatte hinzufügen können, doch am wenigsten noch von jenen großen Stücken, die ihm ersichtlich in den letzten Jahren am meisten am Herzen gelegen hatten. Sein Nachfolger, König August III., damals freilich zunächst nur Kurfürst von Sachsen, beschloß jedoch die von seinem Vater ihm hinterlassene Erbschaft zunächst wirklich anzutreten. Weitere Porzellane scheint er freilich nicht mehr hinzuerworben zu haben. Doch die von jenem mit so großer Leidenschaft betriebene Ausstattung des Palais beschloß er pietätvoll durchzuführen, sobald es die Vollendung desselben gestattete, und demgemäß auch die Anfertigung der anbefohlenen vielen großen Stücke weiter ausführen zu lassen. Doch sollte hierbei die Herstellung der „kouranten", d. h. für den allgemeinen Verkauf bestimmten Waren, wie dies wohl in letzter Zeit vielfach geschehen, nicht zurückstehen. Mit der Durchführung der von seinem Vater hinterlassenen Pläne ward der bald recht einflußreiche Minister Graf Sulkowski betraut. Die Leitung der Manufaktur jedoch erhielt der Minister Graf Brühl, der bald so allmächtige Günstling des Königs, der sie dann bis zu seinem Tode, d. h. dreißig Jahre lang, inne gehabt hat.

Graf Brühl als Mensch, wie als Minister gleich verächtlich, hat sich als Leiter der Manufaktur keinen schlechten Namen gemacht. Zwar blieb unter ihm die bisherige Kommission bestehen. Auch ward schon im Jahre 1739, als er immer mehr Ämter zusammengerafft hatte, der Konferenzminister Graf von Hennicke zu seinem Stellvertreter ernannt. Aber er hat sich trotzdem sehr um die Manufaktur gekümmert, ließ sich stets über alles Einzelne Bericht abstatten und war auch allem Anscheine nach kein schlechter Organisator, wenn auch dabei nicht immer gerecht. Er wußte auf Ordnung zu halten, die Arbeitsfreudigen zu belohnen und so allgemeine Lust zur Arbeit zu machen. So vermochte er die Anstalt nicht nur auf ihrem bisherigen Stand zu erhalten, sondern sie noch

zu weiterer Höhe zu erheben, ja dabei erst zu jener wundervollen Blüte, die keine andere Porzellanmanufaktur im 18. Jahrhundert wieder erreicht und ihr auch erst jenen Weltruf verschafft hat, der ihr dann nicht wieder verloren gegangen ist. Sein Kunstverständnis steht ganz außer Zweifel. Er hat es auch auf anderen Gebieten genugsam bewiesen. So konnte er auch nicht anders, als sich für diesen ebenso modischen, wie künstlerisch dankbaren Stoff begeistern, zumal er ihm jenen Glanz und Prunk versprach, den er als Emporkömmling so liebte. Aber, indem er die Manufaktur förderte, hat er, als einer der selbstsüchtigsten und skrupellosesten Menschen, die je zur Macht gelangt sind, doch wohl in erster Linie nur an sich selber gedacht und sie benutzt, um sich eine glänzende, prunkvolle Umgebung zu verschaffen. Das hat der Manufaktur in materieller Hinsicht vielfach großen Schaden gebracht. Aber er hat ihr dadurch, wie vor ihm König August der Starke, große Aufgaben gestellt und dabei gesündere als jener und dadurch die Kräfte hier allgemein gehoben und zu großen künstlerischen Taten angespornt, die sonst hier wohl kaum erfolgt wären. Und so kann seine Leitung in künstlerischer Hinsicht wohl nur als ein Segen für sie angesehen werden. Sie hatte in ihm damals einen in dieser Beziehung einsichtsvollen Förderer gefunden, der vor allem auch Kändler diejenigen Aufgaben zuwies, in denen er erst seine ganze Kraft entfalten sollte.

Einer seiner ersten Taten war anscheinend die Wiederentlassung Kirchners. Kirchner hat sich allem Anscheine nach mit Kändler nicht recht vertragen können. Er erkannte wohl dessen große künstlerische Überlegenheit ihm gegenüber und fürchtete so von ihm ganz in den Hintergrund gedrängt zu werden. Auch erhielt er, obwohl Modellmeister, weniger Gehalt. So war er schon am Anfange des Jahres 1732 um Gehaltsaufbesserung und gleichfalls freie Wohnung eingekommen und hatte, als ihm dies nicht alles bewilligt ward, sogar sein Abschiedsgesuch eingereicht, das aber nicht bewilligt worden war. Im Februar 1733, als der König gestorben, glaubte er, dasselbe wiederholen zu können. Doch nun, wohl weil man in dem bereits so bewährten Kändler eine ausreichende Kraft zu besitzen glaubte, Kirchner aber wieder in

letzter Zeit in seine früheren Fehler zurückgefallen war und seinen Pflichten nur wenig nachkam, ließ man ihn Ende dieses Monats ziehen. Vorher hatte er noch einen Pokal „mit Figuren und Zieraten" angefertigt, der wahrscheinlich zum Willkommbecher für den neuen Kurfürsten als König von Polen bestimmt war, wie bald darauf solche auch von Kändler geschaffen wurden, daneben, vielleicht um sich einzuschmeicheln, noch eine größere Statuette des neuen Herrschers. Diese jedoch war, wenn man nach dem vor nicht langer Zeit in die Dresdner Sammlung gelangten, mit den Anfangsbuchstaben seines Namens versehenen Exemplar schließen darf, wohl das Schlechteste, was wir überhaupt von ihm kennen. Nicht nur war sie, obwohl wieder aus recht grauer Masse bestehend, anscheinend für den Brand wieder recht schlecht berechnet — sie ist stark zur Seite gesunken und auch von vielen Brandrissen durchzogen — auch in künstlerischer Beziehung gibt sich dies kleinliche, ängstliche und z. T. auch recht unruhige Werk als das Minderwertigste, was wir von ihm kennen[62]). Es war kein gutes Abschiedsstück, mit dem er für immer von der Manufaktur schied.

Wohin er von Meißen gegangen, wissen wir nicht. Im Juni 1737, mithin vier Jahre nach seiner Entlassung, erbot er sich jedoch gegen Erstattung der Reisekosten noch einmal nach Meissen zu kommen, um hier jene Statuette, sowie zwei weitere Statuen, die wohl noch immer die großen Apostelfiguren darstellten, zu „verputzen", was jedoch nicht geschehen ist. Dann hört man nichts weiteres von ihm, als daß er am Ende seines Lebens in Berlin lebte, hier vor allem Modelle in Ton arbeitete und daneben auch zum Zeitvertreib in Öl malte[63]). Die Manufaktur hatte an ihm nicht allzuviel verloren. Er war wirklich kein so bedeutender Künstler wie Kändler und vor allem auch kein Charakter. Ungleich, wie sein Leben, waren auch seine Werke. Neben besser entworfenen entstanden auch recht kümmerliche, ja fast dilettantische, und fast immer fehlen ihnen Tiefe und feinere Durchbildung. Vollends für dekorative Kunst, für Aufbau wie Schmuck, ging ihm fast jedes Verständnis ab. Und so bedeutet sein Wirken an der Manufaktur nur eine Episode, die keine weiteren Folgen gehabt hat.

Um so fleißiger arbeitete nun nach Kirchners Weggang Kändler, der an seiner Stelle zum Modellmeister ernannt wurde. Zunächst galt es noch die vielen großen Stücke auszuführen, die der verstorbene König bestellt, doch nicht mehr vollendet gesehen hatte. Noch im Juli 1733 versuchte er sich so noch einmal an der Herstellung einer großen Statue, diesmal wieder einer Petrusfigur, die er aber vorsichtiger Weise nun nur noch zwei Ellen zwei Zoll hoch gestaltete. Damit scheinen die Versuche, große, stehende Figuren in Porzellan anzufertigen, vor der Hand beendigt gewesen zu sein und es blieben so nur zwei Petrusfiguren übrig, die eine, 115 cm hoch, in der Dresdner Sammlung, die zweite, 97 cm hoch, im Leipziger Kunstgewerbemuseum, die heute noch Zeugnis von diesen ablegen. Von diesen ist erstere, die den Apostel mit nachdenklich gesenktem Kopfe vorführt, recht nüchtern und trocken gehalten und auch, da sie ganz zur Seite gesunken, im Brande noch nicht geglückt. Letztere dagegen kann für gelungen gelten. Sie zeigt ihn, in den Gewandpartien sehr flächig gehalten, in erregter Haltung mit zornig zur Seite gewandtem Kopf und kann für ein recht bedeutendes Werk gehalten werden (Taf. 25). Wer diese beiden Figuren gemacht, ist freilich nicht so ohne weiteres zu bestimmen. Doch dürfte die in der Dresdner Sammlung befindliche Figur wohl jenen im Brande nicht geglückten Petrus darstellen, den Kändler mit Kirchner zusammen im Sommer des Jahres 1732 „ohne viel Zierraten und Ausschweifungen" modelliert hatte (s. S. 111). In der Leipziger jedoch hätte man wohl jenen zu erblicken, mit dem damals Kändler diese Versuche abschloß.

Zur weiteren Anfertigung der großen Tierstücke kam Kändler dann erst im März 1734. Damals schuf er einen großen Pfau mit ausgebreitetem Rade, ein wegen des Brennens besonders schwieriges Stück, das aber, wie man an mehreren Exemplaren der Dresdner Sammlung sehen kann, ausgezeichnet gelungen ist. Dann im April einen weiteren großen, auf einen Baumstamm sitzenden derartigen Vogel, sowie einen Lerchengeier, eins seiner besten Tierstücke, gleich ausgezeichnet durch Ausführung wie Durchbildung. Weiter im Juni einen Vogel, „König von Wauvon" genannt, der, wohl nach irgend einem

Vorbilde geschaffen, recht steif ausgefallen ist, im August, wieder nach dem Leben, einen damals im Schloß Moritzburg bei Dresden gehaltenen „indianischen" Geier, sowie im Dezember ein großes „indianisches" Schaf. Ihnen schlossen sich im Januar 1735 noch ein sogenannter „Versühn"- oder „Sündenbock" sowie ein Fasanenhahn an, im März die dazu gehörige Fasanenhenne mit Jungen, eine Rohrdommel und ein Perlhuhn, im April ein Kranich und eine Wölfin. Dazu kamen wieder eine ganze Reihe von kleineren Tieren: 1733 eine Elster, ein Grünspecht und ein Gimpel, 1734 ein Pirol, eine afrikanische Ente, ein Kakadu, sowie 1735 eine auf einem Sack sitzende „indianische" Ratze, ein „indianischer" Zobel, eine Mandelkrähe, ein Eisvogel, sowie auch zwei auf hohen Baumstämmen sitzende Häher.

Inzwischen jedoch hatte man sich, wohl wegen dieser vielen und z. T. so umfangreichen Arbeiten, veranlaßt gefühlt, am 18. April 1735 wieder einen zweiten Bildhauer an die Manufaktur zu berufen, den schon etwas älteren und darum auch erfahreneren Johann Friedr. Eberlein, über dessen frühere Tätigkeit wir freilich gleichfalls nichts wissen. Er erwies sich jedoch gleich als ein durchaus brauchbarer und fertiger Künstler, der zur Ausführung der schwierigsten Arbeiten fähig war, doch freilich sich hierbei streng an den Stil Kändlers hielt. So konnten ihm auch gleich bei seinem Antritt mehrere der großen Tierstücke anvertraut werden. Schon bis Ende Mai entstanden unter seiner Hand ein Schwan mit zwei verschiedenen Hälsen, einem aufrechtstehenden und einem zurückgebogenen, ein Uhu, sowie ein Gemsbock (Taf. 26), von Juni bis Ende Juli ein Schaf und ein Storch, sowie im August eine Truthenne, daneben zwei Sperlinge, die mit Ausnahme des vielleicht nie ganz geglückten Storches, gleichfalls ins japanische Palais gelangt sind. Daneben entstanden in dieser Zeit, wenn nicht schon früher, durch Kändler auch noch eine ganze Reihe kleinerer Tiere, so namentlich „Paare von sitzenden Möpsen", die in zweierlei Größe vorkommen (Abb. 30). Damit war aber auch dies interessante Kapitel zu Ende, durch das Kändler zum ersten bedeutenden Tierbildhauer seit der Antike und zugleich auch zu einem der hervorragendsten der christlichen Kunst geworden

war. Er hatte damit eine recht stattliche Anzahl von derartigen Schöpfungen zustande gebracht, darunter noch eine ganze Reihe besonders hervorragender, die, weil nicht datierbar[64]) noch nicht erwähnt werden konnten. So befinden sich in der Dresdner Sammlung u. a. noch in mehreren Exemplaren ein prächtiger, auf einer Korngarbe krähender Hahn (Taf. 27), ein großer an einem Stamm sich herabbeugender Papagei, die vorzüglich aufgebaute Gruppe zweier kämpfender Hunde, sowie ein in ver-

Abb. 30. Möpse, von Kändler um 1735 modelliert.

schiedenartiger Bemalung vorkommender sitzender Bologneserhund (Taf. 19). Von weiterer Anfertigung derartiger Stücke vernimmt man dann aber nichts mehr, obgleich sehr viele der von König August dem Starken bestellten Tiere damals noch nicht einmal in Angriff genommen waren. Die Absicht, sie weiter ausführen zu lassen, bestand freilich trotzdem. Noch im Jahre 1741 war die Arbeit daran in den Feierabendstunden gestattet. Doch die Manufaktur hatte damals Besseres zu tun. Sie mußte die Wünsche der Lebenden befriedigen, vor allem die des damals schon so allmächtigen Ministers Brühl, neben denen die des verstorbenen Königs nicht mehr in Betracht kamen[65]).

Denn jetzt beginnt die Zeit, da man, dem Beispiel des verstorbenen Königs folgend, sich zunächst vor allem mehr oder weniger große Speise-,

daneben auch Tee- und Kaffeeservice nach eigenen Angaben bestellte, die dann meist mit dem Wappen der Besteller bemalt wurden. Und auch der König selber scheint gleich am Anfang seiner Regierung zwei neue Service in Auftrag gegeben zu haben, wofern diese, die im Jahre 1734 aus dem „Porzellanlager" an das japanische Palais abgeliefert wurden, nicht doch schon von seinem Vorgänger in Auftrag gegeben waren. Sie waren freilich plastisch noch nicht reicher ausgeziert. Es handelt sich hier

Abb. 31. Sogenanntes „gelbes Jagdservice" mit gelbem Grund, um 1733.

zunächst um das in der Dresdner Sammlung, dann auch in der ehemaligen Hofwirtschaftskammer noch vorhandene Prunkservice mit dem sächsisch-polnischen Wappen, dann um das gleichfalls dort vertretene Speiseservice mit gelbem Fond[66]). Ersteres besitzt schon runde, aber flache Terrinen mit pinienzapfenartigen Knöpfen auf den Deckeln, sowie z. T. stark eingezogene, flache und daneben auch ganz ungewöhnliche große tiefe Schalen, wie sie die Meißner Manufaktur in dieser Größe kaum jemals wieder hergestellt hat. Es erhielt seine reiche Ausstattung durch das ungewöhnlich groß gehaltene sächsisch-polnische Wappen, sowie durch reiche Goldspitzengehänge, zwischen denen einfache Motive in Kakiye-

monstil, kleine Blütenzweige und Garbenmotive, angebracht sind (Taf. 28). Letzteres, jetzt meist als „gelbes Jagdservice" bezeichnet, weist noch z. T. steile Terrinen auf mit runden Knöpfen oder solchen in Form von Hähnen oder wieder Pinienzapfen und Bügelhenkel, sowie solche mit aufgesetzten, anscheinend schon von Kändler gestalteten Frauenköpfen. Es

Abb. 32. Terrine aus dem Service des Ministers Grafen von Hennicke, um 1735.

zeigt in den Aussparungen aus dem eigelben Grund einzelne gleichfalls im Kakiyemonstil gehaltene Blütenzweige (Abb. 31). Mit derartig plastisch noch einfach gehaltenen Servicen waren jedoch die Minister des Königs, die dann als erste sich besondere Service anfertigen ließen, ersichtlich nicht mehr zufrieden. Schon der Konferenzminister Graf von Hennicke, der besondere Günstling des Grafen Brühl, verlangte Reicheres. Das für ihn hergestellte Speiseservice fiel jedoch noch ziemlich einfach aus. Bei der Ausgestaltung der noch niedrigen Terrinen kehrte Kändler zu der Weise Böttgers zurück, die Wandungen mit vorher geformten Blumen

zu belegen. Doch hielt er sich hierbei mehr an die Art, die er auf japanischen Porzellanen des Königs vorfand, d. h. er gestaltete sie meist größer und reicher und hob sie viel freier von den Wandungen ab (Abb. 32). Sie wurden als „japanische Belege" bezeichnet. Daneben ließ er sie auch freier über die Flächen verstreuen. Damit beginnt jene für diese Zeit bald so charakteristische Ausschmückung und zugleich jene feinere Blumenbildung, die, dann immer feiner und reicher ausgestaltet, in dieser Zeit im Meißner Porzellan eine so große Rolle gespielt hat und dann auch in so vielen anderen Manufakturen, vor allem aber in Vincennes, nachgeahmt worden ist. Dann aber kam der Graf Sulkowski, damals noch Nebenbuhler des Grafen Brühl, der, weil mit der Weiterführung der Ausschmückung des Japanischen Palais beauftragt, mit der Manufaktur in besonders enger Verbindung stand. Ihm hat bei seinem Prunkbedürfnis ersichtlich das, was die Manufaktur bisher auf diesem Gebiete geleistet, in keiner Weise genügt. Er verlangte nach großen Prunkstücken: großen Terrinen und Leuchtern voll plastischer Durchbildung, wie sie die Manufaktur bisher noch nicht geschaffen. Freilich Kändlers Erfindernatur scheint er hierbei noch nicht allzuviel zugetraut zu haben. So beauftragte er den „Bettmeister" des japanischen Palais, für derartige Stücke Zeichnungen entwerfen zu lassen. Wie weit dies damals geschehen, ist freilich nicht bekannt. Fest steht nur, daß von den heute im Schloßmuseum in Berlin befindlichen Hauptstücken dieses Services die große 1735 und 1736 modellierte Terrrine einer noch heute in der Wirtschaftskammer des Dresdner Schlosses in zwei Exemplaren vorhandenen, von dem Augsburger Goldschmied Joh. Biller in Silber getriebenen, prachtvollen Terrine von Kändler nachgebildet worden ist. Freilich mit so großem Geschick, daß man ihren Ursprung aus einer ganz anderen Kunst heute kaum bemerkt. Meist auf vier[67]) aus technischen Gründen kräftiger gehaltenen Volutenfüßen stehend, erhebt sich diese reich gebuckelt und ist an den Seiten mit zwei in nackte weibliche Gestalten endigenden Griffen besetzt. Sie wird auf dem Deckel von einem großen, doch im Vergleich zum Vorbilde der größeren Leichtigkeit wegen kleiner, als bei jenem, gestalteten, das

Wappenschild des Bestellers haltenden Löwen bekrönt (Taf. 29). Dagegen ist bis jetzt noch nicht festgestellt, ob auch das zweite Hauptstück des Services, der zu gleicher Zeit geschaffene, großartige Leuchter, von Kändler gleichfalls nach einem derartigen Vorbilde modelliert worden ist. Bei diesem sitzt auf einem hohen, geschweiften Barocksockel, an dem sich zwei das Doppelwappen des Bestellers haltende, kleine Amoretten anschmiegen, eine z. T. entblößte, groß gestaltete weibliche Figur, die in den Händen die aus einem Ast herauswachsenden, gewundenen, hoch emporsteigenden, aus Blattwerk gebildeten vier Leuchterarme hält. Er erscheint jedoch mit seinen starken Ausladungen für Porzellan und namentlich noch für diese Zeit fast zu kühn. Auch stehen die kleinen Amoretten am Sockel in keinem rechten Verhältnis zur Hauptfigur, erscheinen wie nachträglich eingefügt. Und auch das Aufstützen des einen Leuchterarms auf den Kopf der Figur erscheint nur wie ein keineswegs ganz gefälliger Notbehelf. So lag wohl auch hier ein ähnliches Vorbild vor. Alles Plastische, Figürliche ist jedoch an diesen Stücken meisterhaft durchgeführt und zeigt die ganze kräftige Durchbildung, die allen frühen Arbeiten Kändlers eigen ist.[68])

Abb. 33. Sauciere und Zuckerdose aus dem Service des Ministers Grafen Sulkowski, 1735—1737.

Einfacher wurden die übrigen Teile des Services, zu denen auch noch ein Kaffeegeschirr kam, gehalten, doch auch hier Salzfässer und

Saucieren im Silberstil geformt (Abb. 33). Sie erhielten alle als Randeinfassung jenes Korbflechtmuster, das schon die großen, für das japanische Palais hergestellten Schüsseln gezeigt hatten und von dem Kändler jetzt, als er auch sonst das Geschirr plastisch zu beleben begann, einen recht großen Gebrauch gemacht hat. Und auch die Bemalung dieses Services, wie auch die des für den Grafen von Hennicke angefertigten, ist merkwürdig einfach gehalten. Sie wurden beide in ganz ähnlicher Weise, wie das mit dem sächsisch-polnischen Wappen, mit kleinen Blütenzweigen, Streublumen und Korngarbenmotiven bemalt, so daß in farbiger Hinsicht das Weiß des Porzellans den Ausschlag gibt.

Dieses schon so großartige Service scheint aber den Grafen Brühl, der stets auf Sulkowski, seinen gefährlichsten Nebenbuhler, eifersüchtig war und ihn dann auch im Jahre 1738 stürzte, zumal er ja auch Oberleiter der Manufaktur war, nicht ruhen gelassen zu haben. Schon im April 1737 hat Kändler für ihn zwei Teller mit Flechtrand, den einen außerdem noch mit einem Baldachin, den anderen mit Palmenzweigen verziert, modellieren müssen. Beide sind, mit seinem Wappen versehen, nebst einigen anderen mit z. T. auch schon reicherem, doch noch stets flach gehaltenem Reliefschmuck in der Dresdner Sammlung erhalten.[69]) Es handelt sich hier ersichtlich um Probeteller für den Grafen, auf Grund deren er sich nun auch ein Service bestellen wollte. Doch für den so prunkliebenden Grafen genügten sie ersichtlich nicht. Sie waren ihm wohl noch viel zu schlicht und bescheiden. Und nun ward die Idee gefaßt, ein ganz besonders großartiges, völlig einheitliches Service zu schaffen, wie die Manufaktur bisher noch keines gesehen, und hierbei Kändlers bereits so bewährte Kraft im vollsten Maße auszunutzen. Damit entstand hier das prunkvollste, reichste Service, das die Meißner oder je eine andere Manufaktur hervorgebracht hat, das nach seinem Hauptmotive benannte „Schwanenservice", das, mehrere tausend Stücke noch immer umfassend, heute noch im Besitz der Familie Brühl auf dem Schlosse Pförten in der Oberlausitz aufbewahrt wird. Es sollte, da man die Allegorie und Mythologie damals so liebte, auch eine gemeinsame Grundidee haben, die des Elements des Wassers und auch

ein entsprechendes formales Grundmotiv, ein alle freien Flächen überziehendes Relief, das auf muschlig geriefeltem, leicht geripptem Grund zwei auf Wellen sich wiegende Schwäne neben Schilfstauden zeigt, vor denen ein Reiher steht, indes ein anderer durch die Lüfte fliegt (Abb. 34).

Das war eine Idee, die wohl nur aus dem so leicht bildsamen Porzellan herausgeboren werden konnte, stilistisch freilich nicht einwandsfrei, da Teller und Schüsseln mit so bewegter Oberfläche dem praktischen Gebrauch doch stark widerstreiten. Es ist darum auch Ähnliches in Porzellan nie wiederholt worden. Der Grundidee ist dann auch die übrige Formengebung angepaßt worden. Auch alle übrigen Flächen erscheinen muschlig belebt, alle weitere Ausgestaltung jedoch gleichfalls dem Elemente des Wassers entlehnt, so das aufgelegte Muschelwerk, zu dem Kändler im Jahre 1738 eigene Studien in der Naturalienkammer des Königs gemacht hat, sowie vor allem die figürlichen Beigaben, die hier so reichlich ausfallen sollten, wie dies bei derartigen Arbeiten noch nie geschehen war. Hier konnte er nun auch zum ersten Male seiner so großen Neigung für die Mythologie, mit der ihn sein Vater so früh schon vertraut gemacht hatte und die ihn dann immer so begeistert hat, sich hingeben.

Wer auf diese Idee zuerst kam, ob der Graf oder Kändler, ist nicht bekannt, letzteres jedoch bei seiner Vorliebe für dieses Gebiet, nicht undenkbar. Ihre prunkvolle Durchführung freilich geht sicherlich auf die Anregung des Grafen zurück. Auf alle Fälle war dies eine Aufgabe ganz nach dem Herzen Kändlers. Hier gab es genug zu tun für den Unermüdlichen, hier konnte er einmal auch auf diesem Gebiet sein volles Können zeigen. Er scheint hierbei auch fast ganz freie Hand gehabt zu haben. Vorbilder zu diesem Service sind bisher kaum bekannt geworden[70]). Es erscheint ja auch nur in diesem Stoff denk- und ausführbar. Und so hat damals der Oberleiter der Manufaktur ersichtlich mehr Vertrauen zu seinem Können gehabt, als vor ihm der Graf Sulkowski. Dies umfangreiche Werk hat jedoch Kändler nicht ganz allein durchführen können. Wohl oder übel mußte er auch Eberlein daran arbeiten lassen. Die Hauptstücke jedoch hat er im

allgemeinen für sich behalten und sie sind es auch gewesen, die dann den großen Ruf dieses Services begründet haben.

Das Service bestand aus einem Speiseservice mit dazu gehörigen, im gleichen Stil gehaltenen Tee-, Kaffee- und Schokoladenservicen. Hauptstücke waren ein großer Konfektaufsatz, eine große Plat-de-ménage, dann eine ganze Reihe von großen Terrinen verschiedenster Gestaltung, ein Schwenkkessel, Leuchter und große Stürzen. Doch auch für ganz besondere Bedürfnisse gab es Gefäße, die bei den früheren Servicen noch nicht in Porzellan erschienen waren. So „Pommedesine-Becher" für Apfelsinen, Weintraubenbehälter, Becher für Wermuth u. a. m. und auch die Löffel und Griffe der Messer und Gabeln waren aus Porzellan gebildet und mit dem Schwanenmuster ausgeziert. Der Konfektaufsatz zeigte vier auf Pferden reitende Tritonen, darüber den auf Muschelwerk stehenden Neptun. Dazu gehörten zwei sehr große Konfektschalen. Von diesen stellt die eine, von Kändler gebildet, den Meergott Glaucus dar, der auf dem Kopf eine muschelartige, noch ganz in Barockornamentik durchbrochene Schale hält, die andere, von Eberlein modelliert, eine gleich groß gestaltete Sirene mit zwei Putten, die auf dem Haupt eine muschelförmige Schale trägt (Taf. 30). Dann gab es große, als Schwäne gebildete Gefäße mit sie umkränzenden Kindern. Die Plat-de-ménage erhob sich auf als Felswerk mit angesetzten Muscheln gebildetem, flachem Sockel und war als z. T. durchbrochener, länglicher Korb gestaltet, der auf Volutenfüßen mit verschlungenen Delphinen dazwischen ruhte. Sie war an den Enden mit in Muscheln liegenden Schwänen und bekränzenden Putten besetzt, während sich aus der Mitte ein höherer Aufbau erhob, der unten das von einer Najade und einem Triton gehaltene Wappen zeigte, darüber einen von einer Najade und Putti getragenen Korb in Muschelform mit wieder in Barockornamentik durchbrochenem Rand. Die Terrinen waren meist rund, daneben auch länglich gehalten. Sie ruhten auf Volutenfüßen oder auf solchen mit Masken oder in Delphingestalt und zeigten als Griffe nackte, weibliche Gestalten, Kinder und Ähnliches, daneben in der Mitte vielfach neben Schwänen und Delphinen wieder das Wappen des Bestellers.

Im übrigen wurden die Flächen mit Gewinden von Blumen und Muscheln überzogen. Die Deckel aber waren mit den verschiedenartigsten Gestalten besetzt. Bald sieht man hier Galatea im Verein mit einem Putto unter einem sie umrahmenden, hoch aufwehenden Tuch (Taf. 31), bald eine Göttin auf einem von Schwänen gezogenen Wagen, dann Meeres-

Abb. 34. Teller, Zuckerdose, Schokoladen- und Apfelsinenbecher aus dem Brühlschen Schwanenservice, um 1740.

göttinnen mit Delphinen oder eine Najade mit einem Triton, auch diese unter hoch aufgeschwungenem Tuch, weiter eine ruhende Quellnymphe mit Urne. Daneben gab es Dosen, die ganz als Muscheln geformt waren, während die „Pommedesin-Becher" solche zeigten, die auf umeinander gewundenen Delphinen ruhten (Abb. 34). Es war eine Mannigfaltigkeit der Gestaltung, die eine ganz erstaunliche Phantasie bekundet, die nie versagte und so in ihrer Art wohl niemals übertroffen worden ist.

Die Ausführung des Services begann schon im Jahre 1737. Damals modellierte Kändler bereits den großen Konfektaufsatz, im Januar des folgenden Jahres dann einen Teller mit dem das ganze Service beherrschenden Schwanenmotiv, sowie auch die Galateagruppe für die eine Terrine. Im gleichen Jahre auch Eberlein einen Kredenzteller, sowie 1739 Kändler mit diesem zusammen den Schwenkkessel, sowie Eberlein allein eine Milch- und noch eine andere Kanne. In diesem Jahre bestellte dann Brühl, obwohl damals verschiedener Hindernisse wegen, ganz gegen den Wunsch Kändlers, größere Stücke noch garnicht fertiggestellt waren, noch das Kaffeeservice. Er ließ jedoch, anscheinend wie immer geschmeidig, die Arbeit für kurze Zeit unterbrechen, da er von dem auf Kändlers wachsenden Ruhm wohl neidischen Höroldt vernahm, daß wegen seines Auftrages die für das japanische Palais anzufertigenden Arbeiten nicht ausgeführt werden konnten. Doch bestellte er im folgenden auch noch die Schokoladentassen. Bis zum Jahre 1741 hören wir dann noch von der Anfertigung oder Fertigstellung einer großen Terrine mit Figuren, Schildern und Delphinhenkeln, einer Konfektschale mit Schwänen und vier zierlichen Füßen, der großen Stürzen, des Schwenkkessels, sowie eines großen Leuchters, welcher „in einer Mannes Persohn, einer Syrene, einem Tritonen, Kindel, einem Delphin und Schilfwerk" bestand, und eines großen, eine Elle langen Kaffeebretts. Dann war in der Hauptsache dies große Service wohl zur Ausführung gelangt.

Mit diesem Service begann für Kändler und damit für die Manufaktur überhaupt eine ganz neue Zeit der Entwicklung. Mit ihm fing die Überwindung des bisher hier allein gepflegten Barockstils mit seinen klaren, bestimmten, für Porzellan jedoch nicht immer sehr geeigneten Formen an, um durch den in Frankreich schon seit Jahrzehnten aufgekommenen des zierlich bewegten Rokoko ersetzt zu werden, der durch die Unbestimmtheit und Launenhaftigkeit seiner Formensprache diesem Materiale in einer Weise entgegenkam, wie wohl kein anderer Stil weder vor noch nachher. Jetzt erst wird unter seinem Einfluß das Porzellan jener leicht formbare, fast spielerisch gestaltete Stoff, der, von Glasur überzogen, überall seine kokett spielenden Lichter und

Reflexe zeigt, die ihn zu einem so reizvollen und zugleich auch so edlen machen, und es ist dann ein solcher für Jahrzehnte geblieben. Damit ward auch sein Stil in erster Linie ein plastischer, wie China ihn nie recht besessen, der aber dann der spezifisch europäische geworden ist, der ihm in der Hauptsache bis heute verblieben ist. Dadurch aber hatte Kändler unendlich viel gelernt und der Graf, der ihm diesen Auftrag verschaffte, die Ausbildung des Porzellans bedeutend gefördert.

Woher Kändler damals die Kenntnis des neuen Stils kam, ist nicht bekannt. Kaufmännische Beziehungen bestanden ja zu Paris schon lange und Ornamentstiche von ihm gab es auch bereits. Auf alle Fälle war Kändler damals jung genug, um noch einmal ganz gründlich umlernen zu können und sich dabei eine Formensprache anzueignen, die der bisher ihm anerzogenen so völlig entgegengesetzt war. Und er hat sich dann bald wunderbar in dieselbe eingelebt, sich von ihr angeeignet, was er nur irgend konnte, und ist dabei zu immer neuen, eigenartigeren Gestaltungen gelangt. Freilich in dieser Zeit, d. h. bis zum Ende dieses Jahrzehnts, hat er von diesem Stil merkwürdiger Weise noch so gut wie gar keinen weiteren Gebrauch gemacht. Was er sonst damals schuf, gehört noch so gut wie ganz der gebundenen Formensprache des Barocks an. Anscheinend hat er sich nicht gleich von den bisher gewohnten Formen ganz loszulösen vermocht. Der Übergang zu dem gänzlich anders gearteten Stil war ja auch nicht gerade leicht. Es bedurfte dazu einer völligen Umstimmung des bisherigen Empfindens, sowie einer ganz anders arbeitenden Phantasie, was nicht auf einmal gewonnen werden kann.

Doch auch sonst war es Sitte geworden, daß sich der Adel, und selbst schon der des Auslandes, gleichfalls Service bestellte, wobei auch ihn vielfach der Ehrgeiz trieb, auf diesen nicht nur seine Wappen anbringen, sondern ihnen auch durch besondere Form und Bemalung etwas Persönliches geben zu lassen. Denn man verhielt sich damals, wie dann auch noch lange, in dieser Beziehung dem europäischen Porzellan gegenüber, wie man es bisher den Edelmetallen und sonstigen wertvollen Materialien gegenüber gewohnt gewesen war: man ließ sich in ihm am liebsten seine eigenen Sachen anfertigen, die dann freilich viel-

fach von der Manufaktur weiter verwandt wurden. So entstand etwa um die Mitte dieses Jahrzehntes ein Speiseservice für die Familie von Münchhausen mit mit buntbemalten Vögeln besetzten Terrinen und Tellern mit vielfach eingezogenen Rändern, die nur in Violett mit seltsam phantastischen Tieren (s. S. 154) bemalt wurden. Weiter für den Minister Graf Heinrich von Podewils eins mit ausgeschnittenem und „gemuscheltem", d. h. gefurchtem Rand, das dann unter der Bezeichnung „Podewils-façon" weiter in der Manufaktur geführt wurde, sowie 1738 für den Gesandten und späteren Minister Graf Wackerbarth-Salmour ein „nach choisierten Modellen" angefertigtes, das mit bunten Blumen bemalt war. In die Jahre 1735—1740 fällt dann die Anfertigung eine Tafelservices für den Fürstbischof von Ermeland A. H. von Goetzendorf-Grabowsky, dem sich 1740 eins für den kurmainzischen Gesandten Baron von Großschlag anschloß, das ganz mit Flechtmusterung überzogen war und die Schokoladentassen auch noch „gemuschelt" zeigte. Im Jahre 1741 ward weiter für den das Porzellan besonders liebenden Kurfürsten von Köln, Clemens August, Herzog von Bayern, den damals reichsten geistlichen Fürsten Deutschlands, ein Jagdservice angefertigt, mit zwölffach leicht eingezogenen, an den Rändern mit sechs wohl auf seinen Stand hindeutenden Pilgermuscheln belegten Terrinen, deren Deckel als Griff kräftige Zweige mit großen Blumen zeigten (Abb. 35), und ähnlich gestalteten Tellern. Die bedeutendste Bestellung jedoch machte 1738 der in russischen Diensten stehende, damals so einflußreiche Generalfeldmarschall Graf von Münnich. Es hielt sich im allgemeinen an die Formen des für den Grafen Sulkowski angefertigten Services. Doch verlangte er als Mittelstück eine ganz besonders reich und kunstvoll ausgestaltete Plat-de-ménage oder Épargne, die sich jetzt in der Dresdner Sammlung befindet. Sie stellt eins der bedeutendsten Stücke dieser Art dar, die Kändler geschaffen hat (Taf. 32). Sie erhebt sich über breitem, flachem, aus mehreren Teilen zusammengesetztem, einfachem Untersatz auf vier hohen, reich im Barockstil volutenartig durchgebildeten Füßen als länglicher, flacher Korb und ist an den Längsseiten mit von Palmetten überragten Wappenschildern, an den Schmalseiten mit zwei großen,

wundervoll modellierten, Blumen haltenden und mit Federbüschen geschmückten Frauengestalten besetzt. Der Reichtum der Formen ist dann noch dadurch gesteigert worden, daß von den Wappen sowie den Frauengestalten je zwei, aus dem Sockel, als Ausfüllung des Raumes zwischen den jetzt nicht mehr vorhandenen Einzelgefäßen, acht einzelne Blüten-

Abb. 35. Terrine aus dem 1741 für Kurfürst Clemens August von Köln angefertigten Speiseservice.

zweige aufsteigen. Sie beleben das prächtige Stück ganz ungewöhnlich und bringen den schönen Stoff zu ganz besonders reicher Entfaltung[71]).

Doch auch der König machte auf diesem Gebiete noch eine weitere größere Bestellung. Als Hochzeitsgeschenk für seine mit Karl III. König von Sizilien, dem späteren König von Spanien, damals vermählten Tochter Maria Amalia, ließ er ein prunkvolles Service, doch freilich ohne Terrinen, anfertigen, das, 1738 vollendet, seine Pracht vor allem durch

die Bemalung und Vergoldung erhielt. Es befindet sich heute im archäologischen Museum in Madrid und ist ganz mit Goldgrund überzogen, aus dem am Rande Ornamente weiß ausgespart sind, daneben Bildfelder mit in dem in dieser Zeit aufkommenden, schönen Kupfergrün gemalten sogenannten „Watteauszenen". Es handelt sich wieder um Nachbildungen jener von Watteau gemalten Liebesszenen, die Höroldt schon ganz am Anfang seiner Tätigkeit, freilich auf gänzlich andere Weise, auf das Porzellan hatte malen lassen (siehe S. 65), jetzt aber Szenen in Parklandschaften darstellen. Sie füllen auch als große Darstellungen die Spiegel der Teller, während der Rand noch das Heiratswappen des fürstlichen Paares zeigt[72]).

Doch auch sonst bekam die Manufaktur damals mancherlei für den König zu tun. Denn auch er, obwohl in erster Linie für Gemälde begeistert und so allmählich zum Begründer der Dresdner Gemäldegallerie werdend, hat sich doch gleichfalls sehr für sein Porzellan interessiert, wenn auch bei weitem nicht in dem Maße wie sein Vater und sein Minister, Graf Brühl. Vor allem scheint er es, stolz auf die ihm von seinem Vater hinterlassene Anstalt, gern zu Geschenken verwandt zu haben. So mußte schon von Juni 1735 ab Kändler an der sogenannten „römischen Bestellung" arbeiten, die sicherlich für den damaligen Papst Clemens aus dem Hause Corsini bestimmt war, weshalb man vielleicht, um in dem protestantischen Lande dies nicht zu bekannt werden zu lassen, sich dieser allgemeinen Bezeichnung bediente. Es handelte sich hier um die Nachbildung mindestens zweier jener großartigen Monumentalstatuen, die damals von der Hand der berühmtesten Barockbildhauer Italiens zur Ausschmückung des Mittelschiffs der Laterankirche in Rom angefertigt worden waren, und zwar um die der Apostel Petrus und Paulus. Sie sind beide von Kändler bis zum Jahre 1736 ausgeführt worden, wahrscheinlich nach Zeichnungen oder Stichen. Zu dieser „Bestellung" gehörten dann sicherlich auch die 1737 von ihm für Rom fertig gearbeiteten Kruzifixe, sowie eine Kredenz, ein Weihkessel und ein Sprengwassergefäß. Sie scheint dann Veranlassung gewesen zu sein, daß der König im Jahre 1737 für seine Schwieger-

mutter, die Kaiserin Wilhelmine Amalia von Braunschweig, Witwe Kaiser Joseph I., nach einem vom Grafen Brühl der Manufaktur eingereichten Kupferstich einen Altar bestellte, für den nun sämtliche Apostel der Laterankirche bis zum Jahre 1740 in Porzellan nachgebildet wurden. Sie befinden sich heute fast alle, auf einfache, vierkantige Barocksockel gestellt und feinfühliger Weise nur in Gold, sonst noch am Sockel mit dem Wappen der Kaiserin bemalt, in Wien im ehemaligen Hofmuseum[73]), in Verein mit mehreren gleichfalls vierkantig gestalteten und in starken Absätzen ziemlich einfach profilierten, hohen Standleuchtern. Auch zu ihnen gehörte ein großes Kruzifix, dann ein Weihwasser-, sowie ein Waschbecken mit Gießer, eine Glocke, ein Kredenzteller mit einem Krug für Wein und einem für Wasser, ein weiterer Kredenzteller mit einem innen ganz vergoldeten Kelch und drei „Rahmen zur heiligen Messe und Glauben".

Alle diese Apostel sind z. T. von Kändler, z. T. von Eberlein angefertigt[74]), in letzterem Falle jedoch meist von ersterem vollendet worden. Sie stellen natürgemäß gegenüber den Originalen, sicherlich schon wegen nicht ausreichender Vorlagen, starke Verflachungen dar. Auch sind die Arbeiten Eberleins weniger gut, als die Kändlerschen ausgefallen. Doch bleibt zu bewundern, daß derartig kleine Nachbildungen in einem so gänzlich anderen Material so vortrefflich gelangen, daß sie noch bis vor kurzem stets für Originalarbeiten Kändlers angesehen worden sind[75]). Und bewundernswert auch, wie geschickt die Vorbilder für die Besonderheiten der Masse umgearbeitet worden sind! Bei der von ihm zuerst gearbeiteten Figur, dem Petrus, scheint freilich Kändler, wie man an Stücken der Dresdner Sammlung sehen kann, versucht zu haben, das Vorbild stark umzugestalten. Dann hielt man sich jedoch enger an die Vorlagen, änderte nur, wo es galt, bessere Stützpunkte für die Masse oder, in Anbetracht der alles überziehenden Glasur, größere Tiefen zu erlangen. Sie scheinen auch dann sehr gefallen zu haben, da sie auch sonst noch vielfach vorkommen, so auch in der Dresdner Sammlung, doch anscheinend fast immer ohne irgend welche Bemalung (Abb. 36).

So wieder ins Gebiet des Religiösen gelangt, beschloß man nun auch wieder größere Arbeiten auf diesem herstellen zu lassen, zwar keine großen Figuren mehr, dafür vor allem größere Gruppen. Wohl im Auftrage des Königs ward so in den Jahren 1738–1740 von Kändler eine Darstellung des Todes des 1552 auf dem Wege nach Goa verstorbenen Heidenapostels Franz Xaver vollendet, bei der für die Glorie ein Kupferstich vorlag. Kändler hat auch diese neue, in Porzellan nicht eben leichte Aufgabe wiederum sehr geschickt durchgeführt. Sie mußte zwar, wie es in diesem Stoff nicht anders geschehen konnte, aus vielen Teilen zusammengesetzt werden, ist aber, wie man in der Dresdner Sammlung sehen kann, klar und geschlossen aufgebaut sowie voll inneren, erregten Lebens und auch die hoch emporstrebende Glorie ist recht geschickt angebracht worden (Taf. 33). So hat er mit dieser Aufgabe gemacht, was er nur irgend vermochte.

Abb. 36. Apostelfiguren, 1735–1740 für den Papst und Kaiserin Wilhelmine Amalia von Kändler und Eberlein modelliert.

Doch auch sonst hatte sich Kändler mit religiösen Arbeiten abgegeben. Schon im März 1733 hatte er, gleich nach Kirchners Abgang,

für nötig gehalten, dessen Pietà zu überarbeiten, wobei er ihren seelischen Ausdruck zu steigern, dann auch die Flächen kräftiger zu beleben und auch sonstige Mängel in der Modellierung zu beheben suchte. Er setzte sie nun auch, statt auf Gewölke, wie Kirchner dies ziemlich unmotiviert getan hatte, auf felsigen Grund. Und dasselbe muß er in gleichem Sinne auch mit der Madonna mit dem hl. Antonius Kirchners getan haben, da sich von dieser sogar drei Bearbeitungen erhalten haben[76]), von denen zwei unverkennbar seine Arbeitsweise und Art des Empfindens zeigen. Dann jedoch machte er sich an weitere größere Originalarbeiten. So schuf er eine im Dezember 1737 für den König begonnene Statuette einer noch im Schlosse Pförten in reicher Goldbemalung, daneben auch unbemalt wieder in der Dresdner Sammlung vorhandenen, sehr anmutig bewegten, reich durchgebildeten Madonna, die, als Darstellung der unbefleckten Empfängnis auf einer Erdkugel stehend, einen Drachen niedertritt, als eine seiner reizvollsten religiösen Schöpfungen. Weiter im Jahre 1738 eine Mutter Gottes, wohl jene ziemlich große, jetzt auch in der Dresdner Sammlung befindliche Mater dolorosa (Taf. 34), die in der Wiedergabe des Mutterschmerzes zu den besten religiösen Darstellungen gehört, die Kändler geschaffen hat. Dann einige etwas kleinere Brustbilder von Märtyrern, weiter 1740 für den Herzog von Kurland die ziemlich groß gehaltene, besonders großzügig entworfene Statuette eines Mönches in Kapuzinertracht mit

Abb 37. Heiliger in Kapuzinertracht, 1740 von Kändler modelliert.

einem Kreuz in der Hand, die gleichfalls in die Dresdner Sammlung gelangt ist (Abb. 37).

Daneben ließ der König auch auf anderen Gebieten der Manufaktur mannigfache und z. T. gleichfalls recht bedeutende Aufträge zukommen. Zwar die vier „Huldigungspokale", die Kändler schon im Dezember 1733 anfertigte, mit denen jener ersichtlich als neuerwählter König von Polen begrüßt werden sollte, mag einer seiner Minister in Auftrag gegeben haben. Sie scheinen auch nicht ganz Originalarbeiten Kändlers gewesen zu sein. Vielmehr sollen sie nach Hörolds Angabe auf eine Zeichnung von ihm und Modelle Kirchners, der ja im März 1733 noch kurz vor seinem Abgange ein anscheinend ähnliches Stück geschaffen hatte (s. S. 120), zurückgehen. Sie haben sich in zwei Exemplaren noch in der Dresdner Sammlung erhalten. Sie stellen Deckelpokale in Römerform dar und sind reich mit z. T. als Zweige gestalteten Blumen und Blättern oder Weintrauben belegt, dazu reich vergoldet. Sie zeigen vorne, von Palmenzweigen umfaßt, das Reliefbildnis des Königs, während den Deckel eine Fama krönt, die in eine Posaune bläst, auf deren Fahne die Aufschrift steht: Vivat Fridericus III. Rex. Polon. Elect. Saxon. Dagegen mag ein weiterer, „großer und mühsamer" Deckelpokal, den Kändler schon im März in Form einer, von einem Atlas getragenen, mit allerhand Wild besetzten und oben von einer Diana gekrönten Erdkugel angefertigt hatte, vom Könige in Auftrag gegeben worden sein. Im folgenden Jahre fertigte Kändler dann für einen noch im Grünen Gewölbe vorhandenen, aus einem Straußenei bestehenden, auch sonst sehr kostbar ausgezierten Pokal die Füße und den Kopf eines Straußes aus Porzellan an, sowie vor allem $3^1/_2$ Ellen hohe Gueridons von dreieckiger Grundform mit viel Laub-Kartellwerk, Gesichtern mit „fliegenden Haaren", sowie der königlichen Krone[77]). Weiter schuf er im Jahre 1738 für die Königin ein „Drüselkästchen", d. h. ein Gefäß zum Aufbewahren ausgezupfter, zu Stickereien und dergl. zu verwendender Fädchen. Er gab ihm die Form einer kleinen, etwas gedrückten, ganz in Barockornamentik durchbrochenen, reich gebuckelten und gegliederten Deckelterrine, die rings mit Tücher haltenden, kleinen Knäbchen, Wappenschildern und Girlanden, sowie

zweien mit Federbüschen verzierten Frauenköpfen besetzt ist, während auf dem Deckel zwei weitere Knäbchen die Königskrone halten[78]). Ihr folgten im Jahre 1738, wieder für die Königin, Kaffeeservice mit Nelken-, Narzissen- und anderen Blumen-, sowie im Jahre 1740 solche mit Vergißmeinnicht- und Schneeballenbelegen, denen sich ein, wie Kändler es damals liebte (s. S. 146), ganz naturalistisch gehaltenes, in Form von Zitronen gestaltetes anschloß, sowie ein weiteres mit „japanischen Belegen" (s. S. 146). Inzwischen hatte sich im Jahre 1739 der König für sein Jagdschloß Hubertusburg von Kändler, sowie auch von Eberlein, mehrere noch jetzt in einigen Exemplaren in der Dresdner Sammlung vorhandene sogenannte „Jagddeckel" anfertigen lassen, die Jäger, umgeben von Hunden, z. T. mit erlegtem Wilde davor, darstellten. Weiter ein sehr bedeutendes, von Kändler modelliertes Stück: die gleichfalls heute noch in der Dresdner Sammlung vorhandene, fast lebensgroße Büste des Lustigmachers Schmiedel, das einzige große Porträtstück, das dieser geschaffen hat. Es stellte ihn, seinem Charakter entsprechend, in einer heiteren Situation dar, anscheinend weil er sich vor Mäusen fürchtete, von solchen umgeben, von denen ihm sogar eine aus dem Munde springt. Es ist ein kräftig und groß aufgefaßtes Werk, doch nicht so großzügig und einfach gehalten, wie die anscheinend von Kirchner angefertigte Büste des Hofnarren Fröhlich (Taf. 35).

Doch schon in dieser Zeit übertraf den König der Graf Brühl, ganz abgesehen von seinem so beispiellos reich ausgestatteten und umfangreichen „Schwanenservice", an Aufträgen. Sie waren wiederum nicht gerade immer bescheiden. So ließ er, um nur das Wichtigste zu nennen, sich im Jahre 1736 zwei Leuchter anfertigen, darunter einen, bei dem ein auf einem Postament sitzendes Kind vier Leuchterarme hält, denen sich im folgenden noch zwei große Wandleuchter mit je zwei unter einem Baldachin sitzenden Figuren anschlossen. Dann aber im Juni 1737 auch eine große, besonders reich ausgestattete Plat-de-ménage. Sie erhob sich auf gleichem Untersatz, wie die im folgenden Jahre für den Generalfeldmarschall von Münnich angefertigte (s. S. 134), und war ebenfalls als ein auf vier Volutenfüßen stehender, länglicher Korb gedacht, der

an den Enden in phantastischen Vogelköpfen endigte. Von diesen hingen reiche, frei zusammengesetzte Blumengirlanden herab, während den Korb in der Mitte der Langseiten je ein frei angesetztes, eine Muschel haltendes Chinesenpaar zierte. Dazu gehörten Gefäße mit je zwei angesetzten Chinesen, sowie solche, bei denen diese auf Hähnen ritten. Es war das phantastischste und reichste Werk, das Kändler bisher geschaffen, in seiner Launenhaftigkeit und Lockerheit zugleich, obwohl noch ganz im Stil des Barock gehalten, eine Vorahnung des kommenden Rokoko.

Diesem großen Auftrage folgte dann weiter im Jahre 1738 ein Kaffee- und Teeservice, bei dem die Schnauzen als mit Hüten bedeckte Kavaliere, die Henkel, so zierlich, wie Kändler es sonst nie wieder getan hat, aus ungewöhnlich reichem Bügelwerk gestaltet und oben mit einem koketten, mit einem Federbusch bekrönten Frauenkopf besetzt waren. Im Jahre 1739 bestellte Brühl dann für sein Schloß Pförten ein ganz besonders großartiges Werk, einen dort noch heute vorhandenen, ganz aus Porzellan hergestellten Kamin. Er ward zum größten Teile durch Eberlein recht gut in der Art damaliger Marmorkamine durchgeführt, doch mit seinem Voluten- und symmetrischen Muschelwerk gleichfalls noch im Stil des Barocks gehalten. Diesem folgte im Januar 1740 ein neuer, ebenfalls recht großartiger Auftrag, mit dem die Anfertigung großer, stehender Figuren noch einmal wieder aufgenommen ward. Schon im August 1736 hatte Kändler auf Befehl des Grafen Sulkowski, der sich beim König wohl einschmeicheln wollte, eine Statuette desselben, $^3/_4$ m hoch, in „deutschem Harnisch" anfertigen müssen. Er hatte sie jedoch dann in römischer Tracht umzuarbeiten, wie Kirchner ja auch eine solche früher versucht hatte. Sie befindet sich jetzt gleichfalls in der Dresdner Sammlung und zeigt den König im römischen Panzer mit langherabwallendem Mantel in jener heroischen Haltung, wie sie die Fürsten dieser Zeit so liebten (Abb. 38) und führt noch einmal deutlich die Überlegenheit Kändlers gegenüber Kirchner vor Augen. Nun aber befahl Graf Brühl eine andere, fast 1 m hohe Figur des Königs in polnischer Tracht zu schaffen, nach dem noch jetzt im Dresdner Schloß befindlichen Bildnis desselben von der Hand des 1715—1750 am säch-

sischen Hofe lebenden Hofmalers Louis Silvestre, der damals die ganze Kunst hier beherrschte. Auch diese befindet sich, im allgemeinen recht gut geglückt, doch immer noch von einigen Brandrissen durchzogen, in der Dresdner Sammlung und zeigt den König in langem Rock in gerader, aufgerichteter Haltung mit, wie dies seine Gewohnheit gewesen zu sein scheint, stark zurückgelegtem Kopf. Nur diesen allein hat Kändler gestaltet, doch in starker Abweichung vom Bilde, das übrige Eberlein überlassen. Es ist aber alles so geschickt durchgeführt, daß man das malerische Vorbild kaum ahnt (Taf. 36).

Abb. 38. Statuette König August III., von Kändler 1736 modelliert.

Und dann vollendete Kändler neben sehr viel anderen größeren und kleineren Sachen im November 1740 für Brühl noch ein recht humoristisches, größeres Werk, den sogenannten „Schneider auf dem Ziegenbock", eins der populärsten Werke, die die Manufaktur geschaffen, das freilich in alter Ausformung anscheinend noch nie wieder aufgetaucht ist. Es stellt einen einen Klemmer auf der Nase tragenden Kavalier in reicher Tracht dar, der ziemlich ungeschickt auf einem mit allerhand Schneidergerät behangenen, ausschreitenden Ziegenbock sitzt, und soll einem Scherze des Grafen seinen Ursprung verdanken, der,

seinem Schneider einst die Anwesenheit bei einer Hoftafel versprechend, ihn in dieser Form dort eingeführt haben soll.

Nicht bekannt ist dagegen, für wen um etwa 1738 Kändler die beiden über einen Meter hohen Vasen schuf, die sich heute im Leipziger Kunstgewerbemuseum befinden, die vielleicht großartigsten und zugleich schönsten plastisch durchgeführten Stücke, die bis dahin aus der Meißner Manufaktur hervorgegangen waren (Taf. 37). Noch ganz im Barockstil gehalten, zeichnen sie sich in gleicher Weise aus durch den Reichtum ihres Schmucks, wie die Klarheit und doch Bewegtheit, sowie auch gute Proportionalität des Aufbaues. Zugleich ist alles figürliche Beiwerk, und so vor allem die die Henkel krönenden, koketten weiblichen Köpfe, ganz vorzüglich durchgeführt. Zu ganz besonderer Höhe aber erhebt sich hier der reiche Blumenschmuck. Namentlich der große, die Vase bekrönende Blumenstrauß mit seinen Rosen und großen Sonnenblumen zeigt die durch Kändler wieder eingeführte Blumengestaltung auf einer ganz neuen Stufe der Ausbildung, die dann für die ganze Weiterentwicklung auf diesem Gebiete maßgebend geworden ist.

* * *

Neben allen diesen vereinzelten großen Stücken hat Kändler dann noch im Verein mit Eberlein Zeit gefunden, auch die eigentliche Verkaufsware, die Geschirre, kleineren Vasen, Leuchter, „Galanterien", Pfeifenköpfe, Tabaksdosen, kurz alles, was von derartigen Dingen hier bereits vor ihm gemacht worden war, fast völlig umzugestalten oder durch ganz neue Formen zu ersetzen. Alles ward jetzt unter seinen Händen zierlicher und eleganter, wie es die sich stets verfeinernde Gesellschaft damals verlangte, und dabei, wie es bei ihm natürlich war, in plastischer Beziehung reicher ausgestaltet. Hierbei trug er keineswegs Bedenken, sich wieder an in anderen Materialien hergestellte Arbeiten anzulehnen, so vor allem wieder an Silberarbeiten, daneben bei kleineren Dingen auch an solche aus Edelgestein, Elfenbein, ja selbst Schildpatt. Griffe, Henkel, Deckelverzierungen sowie auch Löffel und Gabeln wurden hierbei vielfach von ihm vorher in Holz geschnitzt.

Doch waren diese Entlehnungen wieder so geschickt in Porzellan durchgeführt, daß man sie in der Regel als solche kaum erkennt. Schon im August 1733 gestaltete er so, in ersichtlicher Anlehnung an gleichzeitige Silberarbeiten, zwei dann vielverwandte, oval gehaltene Terrinen mit Korbflechträndern, die eine mit Bocksköpfen an den Seiten und durchbrochenem Deckelknopf, die andere mit gut ausgeführten weiblichen Frauenköpfen mit hohen Federbüschen und gleichfalls durchbrochenem Knopf auf dem Deckel. Daneben gab es dann auch noch eine gleichartige mit Faunsköpfen (Abb. 24). Ihnen schloß sich im gleichen Jahre ein nach einer Zeichnung angefertigter, in zweierlei Größen vorkommender Korb mit Strohgeflecht an, der an den Ansätzen der Henkel mit die vier Jahreszeiten symbolisierenden Masken besetzt ward. Wie schon bei diesen Gegenständen, machte er damals zur Belebung der Flächen den größten Gebrauch von jenem Korbgeflechtmuster, mit dem schon die Ränder der für das japanische Palais angefertigten „großen Schüsseln" (s. S. 111) verziert worden waren. So gab es jetzt neben dem Randmuster des Sulkowskiservices (Abb. 29 u. 33) mit radialer Rippung und sich fast rechtwinklig schneidendem Geflecht das nach dem französischen Ausdruck für Korbweide benannte „Ozier-muster", das später zur Unterscheidung von einer Abwandlung desselben (s. S. 207) auch als „Altozier" bezeichnet wurde (Abb. 28). Es zeigte, wieder mit radialer Rippung, ein dichtes, paralleles Geflecht. Daneben wurden auch, wie bei dem für den kurmainzischen Gesandten Baron von Großschlag 1740 angefertigten Service, die ganzen Flächen mit derartigem Geflecht überzogen, jedoch bisweilen dabei Aussparungen zur Aufnahme von Bemalungen gelassen. Und ähnlich wurden dann auch Vasen, Pfeifenköpfe, Tabattieren und dergl. dekoriert, sowie für kobaltblaue Unterglasurmalerei und farbige Glasuren noch ein besonderes Muster, das „Strohmuster" mit parallelem Geflecht in zonenweiser Anordnung angewandt. Es waren dies freilich keine besonders geistreiche und künstlerische Ausschmückungen der Flächen, mit denen damals Kändler auf diesem Gebiete begann, die aber doch zunächst den beabsichtigten Zweck, die plastische Belebung der Flächen, erfüllten.

Weit künstlerischer waren die von ihm wieder eingeführten, auf japanische Vorbilder zurückgehenden, frei angesetzten und stark sich von den Wandungen abhebenden einzelnen „japanischen" Blumenbelege, wie er sie schon bei dem Service für den Grafen Hennicke verwandt hatte (s. S. 125) und nun allgemein, sowohl bei Terrinen wie auch ganzen Frühstücksservicen, zur Anwendung brachte. Ihnen schlossen sich die dicht gedrängten Schneeballen- und Vergißmeinnichtbelege an, wie solche ja auch damals für die für die Königin angefertigten Frühstücksservice verwendet wurden. Aller dieser Blumenschmuck ward dann auch mit dem Korbflechtgrund in Verbindung gebracht. Besonders beliebt aber wurden daneben die rein naturalistischen Gebilde. Außer dem für die Königin angefertigten Service dieser Art (s. S. 141) hören wir jetzt von Teetöpfen in Melonen- oder Quittenform, Butterbüchsen in Gestalt gleichfalls von Melonen sowie von Weintrauben und Zitronen, von Zuckerbüchsen in Artischockengestalt und einem Tintenfaß in der eines Granatapfels. Vorher schon hatte ihn seine so eingehende Beschäftigung mit Tieren, wohl wieder im Anschluß an ostasiatische Porzellane, dazu geführt, Geschirre auch in Tierform zu gestalten. So entstanden 1734 Teetöpfe in Form eines Hahns, sowie einer Henne mit Küchlein, 1735 eine „Affenkanne", bei der eine Äffin ein den Ausguß bildendes Junges in den Vorderpfoten hält, während ein zweites ihr auf dem Rücken kriecht, weiter eine Dose in Form einer Schildkröte, sowie ein Teetopf in Form eines sitzenden Eichhörnchens. Es war sicherlich die Freude des damaligen Barocks an besonders absonderlichen Formen, die zu ihrer Gestaltung geführt hat. Und ganz naturalistisch wurden jetzt[79]) auch die Tabakspfeifen und Stockhaken gestaltet. Erstere erscheinen in Form eines Husarenkopfes, von Frauenköpfen mannigfacher Art, eines Judenkopfes, eines Löwen und dergl. mehr. Von letzteren wurden solche in Gestalt eines „englischen" Pferdekopfes, eines Mopses, eines Delphins sowie eines Papageis hergestellt. Der Plastiker suchte so auch in dies Gebiet einzudringen.

* * *

Vor allem aber machte sich Kändler jetzt daran, trotz aller dieser vielen und z. T. so umfangreichen Arbeiten, auch das Gebiet auszubilden, auf dem er seine reizvollsten, originellsten Werke schaffen und seine bleibendste Bedeutung gewinnen sollte, das darum auch immer mit seinem Namen am engsten verknüpft bleiben wird: das der Porzellankleinplastik, die ja zwar von Anfang an hier erstrebt worden war, jedoch bisher nur eine vereinzelte und z. T. auch nur recht kümmerliche Ausbildung gefunden hatte. Er ist damit erst der eigentliche Begründer der europäischen Porzellankleinplastik geworden, die sich durch ihn zu einer Höhe, einem Reichtum und einer Mannigfaltigkeit erhoben hat, die bei ihrer ersten Begründung wohl niemand auch nur im entferntesten geahnt hat. Sie ist aber von nun an dem Porzellan dauernd verblieben, als eine wirkliche Bereicherung der Kunst und auch als eins ihrer dankbarsten Stoffgebiete, das freilich nicht immer eine gleich glückliche Ausbildung finden sollte, wie in dieser Zeit.

Abb. 39. Harlekine, 1736 von Kändler modelliert.

Freilich in diesem Jahrzehnt fand er zu ihrer Durchführung noch nicht allzuviel Zeit. Zunächst waren es wieder kleine Tierdarstellungen, die er im Anschluß an seine großplastischen Arbeiten schuf. So machte er sich im Jahre 1734[80]) wieder an die Wiedergabe des damaligen Modehundes, des Mopses, den er in nicht weniger als neun ganz kleinen Dar-

stellungen modellierte, von denen eine ihn in Verbindung mit einer Hütte zeigte. Ihnen schlossen sich im selben Jahre zwei kleine Vielfraße an, weiter ein kleiner Luchs, ein „indianischer" Ziegenbock, sowie ein Schwein mit Ferkeln. Und ebenso entstanden im Anschluß an seine religiösen Darstellungen eine ganze Reihe von kleineren Heiligenfiguren. So im Jahre 1736 u. a. eine heilige, das Kreuz an die Brust drückende Katherina, 1737 eine Heilige mit einem Pfeil in der Brust, eine andere mit einem ein Kreuz haltenden Kind, sowie ein „Heiliger mit einer Lilie", dem sich 1741 eine Heilige in Benediktinertracht anschloß. Schon 1736 aber griff er fröhlich in das ihn umgebende Leben, in die Welt des wirklichen Lebens und des Scheins. So entstanden zunächst im September zwei Darstellungen aus der „italienischen Komödie", die ja schon gleich am Anfange im Böttgersteinzeug, dann auch im Porzellan aufgetaucht waren: zwei kleine sitzende Harlekine, von denen der eine ein Paßglas leert (Abb. 39) der andere auf einem aus einer Bockshaut gebildeten Dudelsack bläst, sowie um diese Zeit auch zwei kleine, später mehrfach aufreparierte und dabei veränderte „tyroler Musikanten": ein Mann und eine Frau in sitzender Stellung mit Musikinstrumenten in den Händen[81]). Alle diese Arbeiten sind ungemein flott und frisch durchgeführt. Im August 1736 folgte dann ein kleines, sitzendes, altes Bettelweibchen (Abb. 40), zu dem in dieser Zeit als Gegenstück auch ein musizierender, alter Bettelmann kam, beides gleichfalls ungemein frische Schöpfungen und ebenso flott durchmodelliert. Diesen schlossen sich eine ganze Reihe ähnlicher Schöpfungen an, sowie auch wohl schon eine Reihe recht

Abb. 40. Altes Bettelweib, 1736 von Kändler modelliert.

kräftig gestalteter Bauernfiguren. Gleichzeitig jedoch tat er auch einen ungemein glücklichen Griff ins höfische Leben. Wohl angeregt durch die in dieser Zeit so beliebt werdenden und gerade damals in Meißen zuerst bei der Bemalung wieder verwandten „Watteauszenen" (s. S. 157), kam er zu jenen köstlichen, heute um ihrer charakteristischen Zeiterscheinung willen so überaus geschätzten Darstellungen aus dem damaligen vornehmen geselligen Leben, die um der ebenso grotesken, wie dekorativ wirksamen Tracht des weiblichen Teils derselben heute allgemein als Reifrock- oder Krinolinengruppen bezeichnet zu werden pflegen. Sie sind die berühmtesten Schöpfungen der Meißner Manufaktur auf diesem Gebiete geworden, gleichzeitig ausgezeichnet durch ihre breite, dekorative Entfaltung, geistreiche Komposition, wie auch meist überaus prächtige Bemalung. Sie dürften auch, da hier bisher nur wenige Entlehnungen von anderen Kunstwerken nachgewiesen werden konnten, zum größten Teil volle Originalschöpfungen Kändlers sein. So entstand im Dezember 1736, in noch kleinem Maßstab gehalten, zunächst ein „auf grünem Rasen" sitzendes, sich stürmisch küssendes Liebespaar neben einem Vogelbauer, das, ganz besonders frisch und flott durchgeführt, unzweifelhaft zu den allerreizvollsten dieser Gruppen gehört. Doch verrät es in dem noch wenig ausgebildeten Sockel, sowie den etwas ungeschickt angebrachten Blumen, mit denen er bald allgemein die Sockel zu beleben suchte, deutlich den Anfänger auf diesem Gebiete (Abb. 41). Noch in demselben Jahre schuf

Abb. 41. Krinolinengruppe, 1736 von Kändler modelliert.

er dann zwei einzelne, bezeichnender Weise noch gar keine Standfläche zeigende, gleichfalls noch ziemlich klein gehaltene, einander zugekehrte Gestalten dieser Art, ein sich lebhaft zur Seite wendender Kavalier in langem Schlafrock, der einer sich leicht mit dem Fächer deckenden Dame im Reifrock mit vorgehaltener Hand ein zartes Geheimnis ins Ohr flüstert. Sie stellen gleichfalls ganz ungewöhnlich reizvolle Schöpfungen Kändlers auf diesem Gebiete dar, von denen freilich die Dame einer Radierung von Filloeul, „Le Baiser rendu" nach einem Gemälde des Watteaunachahmers Jean Baptiste Pater entlehnt ist. Diesen Figuren folgte im April 1737, nun schon in etwas größerem Maßstabe, eine an einem Teetisch sitzende Dame, der ein Kavalier ergebungsvoll die Hand küßt, indes von hinten ein kleiner Mohr mit einer Kredenz herantritt (Taf. 38). Weiter im Juni 1739 eine bisher nicht wieder aufgefundene, noch reichere Gruppe, eine sitzende Dame, der ein Kavalier den Rock küßt, indes hinter ihr ein Läufer Obst in einer Schale darreicht, daneben ein Harlekin dem bereits erwähnten Postmeister Schmiedel eine Maus hinhält. Und wahrscheinlich entstand in dieser Zeit auch schon eine in ganz ungewöhnlich großem Maßstabe gehaltene Gruppe, bei der eine Dame neben einem die Flöte blasenden Kavalier auf einem reich verzierten Kanapee sitzt. Sie muß, da sie 1743 Kändler für den König völlig erneuerte, wohl schon geraume Zeit vorher entstanden sein. Weitere „Liebesgruppen" schlossen sich dann diesen an, so im Jahre 1738 eine

Abb. 42. Hofnarr Fröhlich, 1737 von Kändler modelliert.

„Schäfergruppe", die schon, wie bald später allgemeiner, die vornehme Welt in jenem heiteren, idyllischen, leicht erotischen Schäferleben vorführt, das dieser Zeit aus der Renaissance, dieser aus der Antike überkommen war. Sie stellt einen Kavalier dar, der unter „einem grünen Baum eine Schäferin küßt", und ist von zwei Schafen und einem Hunde begleitet. Und auch der Tanz zog damals schon ein. Im Jahre 1738 modellierte Kändler, diesmal nach einem Watteauschen Kupferstiche, einen Tänzer mit einem Mäntelchen auf der Schulter und einer Feder auf dem Hut.

Abb. 43. Türke, um 1738 von Kändler modelliert.

Daneben erscheinen jedoch auch schon ganz andere Gestalten. So u. a. im März 1737 der Kriegsgott Mars, im folgenden Jahre ein Fischer, eine Gärtnerin mit einem Korb voller Blumen und Früchte, wohl jene bekannte größer gehaltene, sitzende Figur mit dem Korb auf den Knien, zu der damals auch wohl schon das männliche Gegenstück geschaffen sein wird, sowie 1739 „theatralisch gekleidete" Musikanten, auf der Laute spielend. Dann hat er 1737 „nach der Ähnlichkeit" auch den einst von Kirchner als lebensgroße Büste gebildeten Hofnarren Fröhlich als kleine Statuette in bäurischer Tracht dargestellt, in jener für ihn anscheinend so charakteristischen, breitbeinigen, protzigen Stellung mit in die Hosenträger gestemmten Händen, dem spitzen Hut und geradeausblickendem Kopf (Abb. 42)[82]). Dann sind in dieser Zeit auch jene wieder in größerem Maßstabe gehaltenen Harlekine und Harlekingruppen ent-

standen in ihren so überaus grotesken, tanzenden, von Leben übersprühenden Haltungen, die heute gleichfalls sich einer so allgemeinen Bewunderung erfreuen (Taf. 39). Sie gehören auch in der Tat zu den köstlichsten Schöpfungen, die Kändler in seiner ersten Zeit geschaffen hat, und sind stets ganz besonders kräftig bemalt. Von ihnen ist ein besonders bewegt gestalteter, eine Kanne in der Hand haltender Harlekin (Taf. 39) bisweilen mit der Jahreszahl 1738 versehen. Und endlich ist hier noch die 1740 oder kurz vor dieser Zeit entstandene, größere Statuette eines stehenden Türken mit lang herabwallendem Mantel zu nennen (Abb. 43), mit dem die später so beliebt werdenden Darstellungen fremder Volkstypen ihren Anfang nahmen.

Abb. 44. Schneiderin auf dem Ziegenbock, 1740 von Eberlein modelliert.

Daneben war auch Eberlein auf diesem Gebiete vielfach tätig gewesen und gleichfalls wieder mit recht gutem Erfolge. Schon 1735 schuf er ein tanzendes Tiroler- und, als eins seiner besten damaligen Werke ein sich im Kreise lebhaft drehendes, gleichfalls tanzendes Holländerpaar, sowie eine größer gehaltene, sitzende männliche „Pagode" mit Affen und eine weibliche mit Papagei, sowie im folgenden eine große, teetrinkende. Das Jahr 1737 sah weiter einige kleine Tierstücke, eine liegende und eine säugende Kuh, eine Bauernmagd, die eine Kuh melkt, sowie einen liegenden Ochsen, ferner drei kleine Katzen, sowie ebenso viel kleine Papageien.

1739 schuf er dann eine auf dem Rasen stehende Kuh, sowie im Jahre 1740 die sogenannte Schneidersfrau auf dem Ziegenbock (Abb. 44), zu der ein wieder von Kändler angefertigter Schneider, diesmal jedoch nicht, wie der für den Grafen Brühl modellierte, in Kavalierstracht gehört[88]). Er bewies sich hier überall als ein recht geschickter und guter Nachahmer Kändlers, so daß seine Werke nicht leicht von denen dieses zu unterscheiden sind. Nur fallen die Gesichter, und namentlich die seiner weiblichen Figuren meist durch schräg zur Nase herabgehende obere Augenlinien auf, wodurch sie leicht etwas Orientalisches erhalten. Die Sockel aller dieser von Kändler und Eberlein geschaffenen Figuren und Gruppen waren noch recht einfach, rechteckig oder rundlich gehalten. Sie wurden zur Belebung meist mit einzelnen bunt bemalten Blumen und Blättern belegt.

* * *

Daß diesem so reichen Schaffen auf plastischem Gebiet gegenüber Höroldt, der bis dahin fast allein tonangebende Meister der Manufaktur, einen recht schweren Stand bekam, ist nur zu erklärlich. Äußerlich war freilich seine Stellung ja dadurch sehr gehoben worden, daß ihm der verstorbene König 1731, als er die Oberleitung der Manufaktur übernommen, zum Hofkommissar ernannt hatte und ihm auch das gesamte Arbeitspersonal einschließlich der Bildhauer, Former und Dreher unterstellt, sowie auch endlich das Arcanum hatte mitteilen lassen. Er war damit der eigentliche Leiter des ganzen künstlerischen Betriebes geworden. Auch ward er nicht mehr, wie bisher, nach der Stückzahl der von ihm bemalten Stücke bezahlt, erhielt vielmehr von nun an ein festes Gehalt in der stattlichen Höhe von 1000 Thl. In erster Linie jedoch hatte er weiter die Aufsicht über die Maler zu führen, sowie die zum Bemalen der Porzellane benötigten Farben herzustellen, dann auch die Bemalung der besonders fein auszugestaltenden Stücke zu übernehmen. Wie weit er letzteres wirklich getan, läßt sich freilich auch jetzt nicht mehr feststellen. Möglich, daß er damals noch, wie er beabsichtigte, gelegentlich Probestücke für seine Maler angefertigt hat. Aber Höroldt war

trotz aller Begabung ersichtlich keine so große, starke Künstlernatur, wie Kändler. Auch besaß er keine so gute, allgemeine künstlerische Durchbildung, wie dieser. Und nun drohte auch dieser, ihm durch immer weitere Einführung seines vorwiegend plastischen Stils mehr und mehr die breiten Flächen zu entziehen, auf denen er bisher seine Kunst so glänzend entfaltet hatte. Daß er dadurch dem Neueingetretenen bald nicht mehr immer sehr freundlich gegenüberstand, ist nur zu erklärlich. So konnten Meinungsverschiedenheiten, wo Malerei und Plastik enger miteinander zusammentrafen, bald nicht mehr ausbleiben. Auch scheint er bisweilen die Arbeitslust Kändlers, so z. B. bei der Herstellung des Schwanenservices zu hemmen versucht zu haben. Kändler war überhaupt mehrfach mit ihm nicht zufrieden. So empfand er es nicht nur ganz allgemein als eine starke Schädigung der Manufaktur, daß jenem als Maler auch die Plastiker unterstellt waren: er führte auch im Jahre 1738 ganz besondere Versehen Höroldts auf diesem Gebiete an. So merke er nicht, wenn die Drehscheiben untauglich geworden wären, so daß beim Aufdrehen der Gefäße viel Schaden entstände. Und ebenso wüßte er nicht, den Arbeitern auf diesem Gebiet diejenige Arbeit zuzuweisen, zu denen sie besonders befähigt wären. Daneben gab es auch allerhand Intrigen, wie sie bei solchen nicht immer ganz fest gegeneinander abgegrenzten Stellungen nie ganz auszubleiben pflegen.

Trotzdem hat Höroldt sich in dieser Zeit auf seinem eigentlichen Gebiete wieder durchaus bewährt. Zunächst hielt er sich freilich auch jetzt noch ganz an seinen früheren Stil und seine früheren Motive. Doch führte er wieder einige völlig neue ein, so vor allem eigenartig phantastische Tiere, die jedoch kaum noch etwas mit den auf chinesischen Porzellanen vorkommenden Fabeltieren zu tun hatten, doch aber wohl aus der damals durch sie entstandenen Vorliebe für wunderliche, exotische Bildungen hervorgegangen sind. Sie werden jedoch kaum eigene Erfindungen Höroldts darstellen. Es handelt sich hier um meist sehr dünnbeinige, schlankhalsige und auch oft seltsam langohrige, hyänen- oder auch antilopenartige Geschöpfe, die fast

immer in merkwürdig erregter Haltung, bald witternd, bald tänzelnd, bald lebhaft springend oder auch ausschlagend, in Begleitung von „indianischen“ Blumen erscheinen (Taf. 7 u. Abb. 45). Sie sind meist ziemlich bunt, daneben jedoch auch, wie bei dem für die Familie von Münchhausen angefertigten Service (s. S. 134), nur in Violett in Verbindung mit etwas Gold wiedergegeben.

Spätestens im Jahre 1735[84]) jedoch und damit früher, als Kändler sich in seinem Schwanenservice zu einem ganz neuen Stil bekannte, muß er empfunden haben, daß die Zeit der Nachahmung des ostasiatischen Stils, der Chinamode, abzulaufen begann und daß er sich wieder mehr europäisch gehaltenen Darstellungen zuzuwenden habe. So traten an die Stelle der fein gemalten „Chinoiserien“ jetzt Landschaften mit Palästen, Burgen und kleinen, Kavaliere mit ihren Damen darstellenden Staffagefiguren (Abb. 46), dann Hafenszenen und Flußlandschaften in holländischem Stil, wie er letztere ähnlich schon ganz am Beginn seiner Tätigkeit (s. S. 66) hatte malen lassen (Abb. 47). Daneben, wenn auch noch seltener, Schlachtenszenen und darunter mit Vorliebe Reiterkämpfe nach Wouvermann, Rugendas u. a. (Abb. 78), sowie bisweilen auch Schiffskämpfe und Ähnliches. Sie erscheinen alle noch in denselben zierlichen Spitzenumrahmungen wie vordem die „Chinoiserien“ und wurden z. T. schon mit der äußersten Feinheit durchgeführt. So ganz besonders an jenen großartigen, wohl schon an das Ende dieser Periode zu setzenden Vasen der Dresdner Sammlung

Abb. 45. Tasse mit phantastischen Fabeltieren, um 1735.

mit den Wappen Frankreichs und Navarras, die entweder von Ludwig XV. bestellt oder als Geschenke für ihn bestimmt waren, dann aber anscheinend niemals an ihn abgesandt worden sind. Sie sind plastisch noch ganz auffallend einfach gestaltet. Nur zwei derselben sind mit großen, merk-

Abb. 46. Schale mit Landschaft und Kavalieren, um 1740.

würdig derb gehaltenen Griffen mit den für diese Zeit so typischen Frauenköpfen mit Federbüschen besetzt. Die Kriegs- und Jagdszenen jedoch stellen hier mit das Feinste dar, was Meißen auf diesem Gebiete geleistet hat (Taf. 40).

Spätestens im Jahre 1738 aber treten hier diejenigen Motive auf, die dann für diese und die nächste Zeit die charakteristischsten werden

sollten, die „Watteauszenen". Es waren dies wieder Darstellungen nach Stichen von Liebesszenen der vornehmen Welt wiedergebenden Gemälden Watteaus und seiner Nachahmer Lancret, Pater, Flipart u. a., die er ja schon so früh, wenn auch nur ganz vereinzelt und in ganz anderer Weise für seine Bemalungen verwandt hatte (s. S. 65). Jetzt handelte es sich um Wiedergaben meist nur einzelner Partien derselben in idyllisch landschaftlicher, parkartiger Umgebung, die sehr geschickt aus den Vorlagen herausgehoben und auch abgerundet wurden. Auch hielt man sich nur an Stiche mit kleineren Figuren in ganzer Größe. Diese Darstellungen gehören unzweifelhaft zu dem Reizvollsten, was im 18. Jahrhundert bei uns auf Porzellan gemalt worden ist (Taf. 41). Sie paßten auch wundervoll in die Stimmung der so liebesbedürftigen Welt des Rokoko hinein und sind daher auch bald für längere Zeit die bevorzugten Motive geworden, die erst mit dem Rokoko selber langsam verschwanden. Sie erscheinen, wenn überhaupt noch, in ganz neuen, leichteren Umrahmungen, die jedoch, meist nur in Gold ausgeführt, noch immer den Formen des Barocks entlehnt sind, wie denn jetzt allgemein auch bei Einfassungen von Gefäßen sehr feine, meist gewundene Ranken darstellende Goldkanten vorkommen. Mit allen diesen Darstellungen aber setzte Höroldt erfolgreich den von ihm im Gegensatz zu dem ostasiatischen im europäischen Porzellan eingeführten Miniaturstil fort, der nie wieder ganz aus ihm verschwunden ist.

Abb. 47. Tasse mit Landschaft in holländischem Stil, um 1740.

Gleichzeitig jedoch begann sich auch die bisher rein ostasiatisch gehaltene, dekorativ so wirksame Blumenmalerei zu europäisieren. An

die Stelle der „indianischen" traten jetzt die sogenannten „deutschen" Blumen, d. h. wirklich naturalistisch gemalte mit Modellierung und Schattengebung. Damit verschwanden nun die bisherigen, wegen fehlender Modellierung und Schattengebung ganz reinen, ungebrochenen, zu schönsten Harmonien sich vereinigenden Töne, um durch gebrochene, gemischte, abgestumpfte ersetzt zu werden, zu deren Gewinnung Höroldt damals auch neue Farben und Farbmischungen erfand. Freilich die Rückkehr zur Natur aus dem bisherigen Bereich der Stilistik war damals ersichtlich nicht ganz leicht. Nicht, wie es nahe gelegen hätte, nach der Natur unmittelbar sind diese „deutschen" Blumen gemalt worden und auch nicht nach rein künstlerischen Vorlagen. Sie wurden vielmehr nach den handkolorierten Kupferstichbeilagen des noch in der Meissener Manufaktur vorhandenen, botanischen, 1737, mithin gerade in dieser Zeit herausgegebenen, umfangreichen Werkes von Joh. Wilhelm Weinmann: Phylanthus Iconographia oder eigentliche Vorstellung etl. Tausend sowohl einheimischer als ausländischer Pflanzen, Bäume und Kräuter kopiert. Und diese Vorlagen wurden so sklavisch nachgebildet, daß man sogar meist die Strichelungen der Stiche gewissenhaft wiedergab, ja vielfach auch die Schatten, die die Pflanzen scheinbar auf das Papier warfen. Man bezeichnet diese Blumen daher auch häufig als „ombré", daneben auch, im Gegensatz zu den sie später ablösenden, wegen ihres etwas harten Charakters als „trockene". Sie wurden auch fast immer recht groß auf die Flächen gesetzt, dabei auch in recht kräftigen Tönen gehalten, so daß ihre dekorative Wirkung noch stets sehr groß, wenn auch manchmal etwas schwer ist (Taf. 42). Diese Blumen lassen sich zuerst auf dem (s. S. 134) erwähnten, 1735—1740 für den Fürstbischof von Ermeland von Goetzendorf-Grabowsky angefertigten Service nachweisen. Sie schmücken auch noch das Jagdservice für den Kurfürsten Clemens August von Köln vom Jahre 1741 (Abb. 35). Sie erscheinen auch noch auf Porzellanen mit farbigen Gründen und sind hier bisweilen dann wieder aus solchen ausgespart. In gleicher Weise kommen dann auch, nach ähnlichen Vorlagen kopiert, Darstellungen von einzelnen Früchten und Tieren, wie Hirsche und namentlich

Vögel (Abb. 48), Schmetterlinge, Käfer und Insekten vor, von denen letztere meist in den Raum zwischen den Blumen und Früchten gesetzt wurden[85]).

Alle diese neuen Motive verdrängten jedoch damals keineswegs gleich alle die früher verwandten ostasiatischen, traten vielmehr am Anfang vielfach noch mit diesen vermischt auf. So kommen vor allem die neu eingeführten europäischen Darstellungen noch im Verein mit den alten „indianischen" Blumen vor, aller Wahrscheinlichkeit nach, weil Höroldt damals noch keine europäisch gehaltenen besaß, die zu der Feinheit jener paßten, daneben die „indianischen" mit den „trockenen" Blumen. Sie sind aber stets farbig gut zusammengestimmt, so daß man die Verschiedenartigkeit ihrer Erscheinung nicht empfindet. Und auch die farbigen Gründe wurden noch vielfach mit den jetzt neu aufkommenden Motiven verwandt, jedoch zumeist nur bei kleineren Gegenständen. Große Vasen mit solchen kommen nur selten vor (Taf. 7). Sehr reizvoll aber waren kleine, wohl schon dieser Zeit angehörige Frühstücksgeschirre mit länglich vierpassigen Tassen, bei denen Felder mit farbigen Gründen und ausgesparten, bunten Blumen mit weißen Feldern mit Watteauszenen abwechselten.

Abb. 48. Dose mit „trockener" Vogelmalerei, um 1740.

Bei der Bemalung mit Kobaltblau jedoch machte Höroldt damals in künstlerischer Beziehung keine besonderen Fortschritte. Auf die Ausbildung einer feineren Blaumalerei im Sinne der Chinesen, die er anfangs anscheinend so heiß erstrebt hatte, verzichtete er nun, da

er die Erfolglosigkeit der Bemühungen bei dem ihm zur Verfügung stehenden Porzellan wohl genügend erkannt hatte (s. S. 78). Zwar die Bestrebungen, sie technisch weiter zu verbessern, setzte er auch jetzt unverdrossen fort. Schon im Jahre 1732 glaubte man wieder, eine Glasur gefunden zu haben, unter der das Kobaltblau besser zur Geltung käme und auch nicht ausliefe. In den Jahren 1734 und 1735 war man dann so weit, daß man die Bemalungen billiger als vorher durchführen konnte und zugleich auch die durch zu dick aufgetragene Farbe entstehenden „unscheinbaren Flecke" zu vermeiden wußte. Aber ganz zufrieden war man damals noch immer nicht und so fand man nach weiteren Versuchen 1739 wiederum eine neue Glasur, durch die sich die Farbe noch besser entwickelte. In künstlerischer Beziehung jedoch verzichtete man auf jeden Ehrgeiz. Fast nur ganz einfache, linear durchzuführende Muster wurden verwandt. Sie wurden sämtlich noch, wie schon fast alle vordem, wohl weil man hier noch keine rein europäischen zu erfinden wußte, im ostasiatischen Stile durchgeführt. Unter diesen tauchte auch das sonst damals in Schmelzfarben in Verbindung mit Kobaltblau durchgeführte „Tischchenmuster" (s. S. 115), wieder auf. Vor allem jedoch kam jetzt das bekannteste und später am meisten nachgeahmte Muster der Meißner Manufaktur, das zugleich das am meisten verwandte des ganzen europäischen Porzellans ward, auf: das sogenannte „Zwiebelmuster". Es stellt in der Tat mit seinen der Rundung der Teller sich anschmiegenden, leicht gewundenen Blütenzweigen in der Mitte und den die Ränder schmückenden, fälschlich für Zwiebeln genommenen chinesischen Pfirsichen mit den leichten Blütenzweigen dazwischen das für derartige Zwecke bestgeeignete Muster dieser Art dar. Es war aber gleichfalls nur, in ein wenig umgearbeiteter Form, dem chinesischen Porzellan entnommen. Anfangs hat man es anscheinend bedeutend zierlicher auf die Flächen gesetzt. Auch wandten sich zuerst alle Pfirsiche zur Mitte (Abb. 49). Bald jedoch gestaltete man es größer und kehrte letztere abwechselnd zur Mitte, wie nach außen. Diesem schloß sich dann das gleichfalls sehr oft in Meißen, dann auch in anderen Fabriken viel verwandte, sogenannte „Blau-

blümchenmuster" an, mit linear gehaltenen, geschwungenen Zweigen mit schmalen Blättern und z. T. rosettenartigen Blüten. Durch alles dieses ward die Blaumalerei nun allein ein Mittel, billigere Waren herzustellen, und sie ist dies dann auch hier für den ganzen Rest des Jahrhunderts geblieben.

Eine besondere Aufgabe erwuchs dann Höroldt endlich noch durch die Bemalung der von Kändler inzwischen wiederbelebten Kleinplastik. Da sie so viel feiner gestaltet war, als die bisher während seines Wirkens an der Manufaktur geschaffene, so erhob sie nun auch ganz andere Ansprüche an seine Kunst. Im allgemeinen blieb er hierbei, die größeren Flächen, die Gewänder, geschlossen farbig zu decken, wußte dabei aber dank der wundervollen, saftigen Farben, die er für diese Zwecke jetzt herzustellen vermochte, eine Tiefe und eine Leuchtkraft zu erzielen, wie sie in dieser Weise keine Manufaktur bei ähnlichen Arbeiten wieder erreicht hat (Taf. 50). Dazu kam bei den am reichsten ausgestatteten Stücken vielfach noch ein sehr glänzender Goldgrund, sowie eine sehr feine, zerstreute, meist buntfarbige Ornamentik, die er teils über die nicht bemalten Flächen verstreute, teils aus den farbigen Gründen aussparte (Abb. 41). Hinsichtlich der Ornamentik experimentierte er anfangs ein wenig. Zunächst fiel sie noch oft etwas klein und mager, dadurch nicht sehr dekorativ

Abb. 49. Teller mit Zwiebelmuster in kobaltblauer Malerei.

aus. Dann aber kam er zu eigenartigen, leicht gekrümmten, größeren einzelnen, bunten, flächig gehaltenen Blütenzweigen, bei denen er sich wieder an die ostasiatische Kunst anlehnte, die dann, mehr oder weniger reich ausgestaltet, die typische Musterung für derartige Fälle geblieben sind. Sie fand ihre Ergänzung oft durch reich ausgebildete Einfassungen. Die ganze Pracht dieser Dekoration traf vor allem bei Kändlers damals bedeutendsten Schöpfungen, den Krinolinengruppen, zusammen. Bei ihnen hat Höroldt vielfach alles vereinigt, was er auf diesem Gebiete damals vermochte, und so sind sie oft wahre Kabinettstücke geworden, die eine ebenso kraftvolle wie reiche Farbigkeit ausstrahlen, wie kaum sonst wieder so kleine Gebilde von Menschenhand (Taf. 50). Es ist daher auch kein Wunder, daß sie heute so sehr begehrt sind.

* * *

Daß bei dieser so regen künstlerischen Tätigkeit in der Manufaktur auch die Arkanisten viel zu tun bekamen, ist selbstverständlich. Mit Ausnahme Höroldts, der als Oberleiter der Manufaktur auch wohl in dieser Beziehung eine hervorragende Stellung einnahm, wechselten sie jetzt schnell. Schon im Jahre 1732 waren Schubert und Hoppe gestorben, fünf Jahre später auch der Obermeister Stöltzel. Für die beiden ersten ward ein ehemaliger Arzt, wohl seiner chemischen Kenntnisse halber, Christian Heinrich Petzsch, an die Manufaktur berufen, für den letzteren Dr. Joh. Christlieb Schatter und auf Brühls besonderen Wunsch auch noch der Chemiker Daniel Gottlieb Schertel. Dadurch stieg die Qualität dieser Leute bedeutend, da nun an die Stelle einfacher Arbeiter wissenschaftlich vorgebildete Leute traten. Aber die Einigkeit wurde dadurch unter ihnen nicht besser. Im Besitz der wichtigsten Geheimnisse der Manufaktur, sowie mancher eigener Erfahrungen, dazu eben deshalb hoch bezahlt und auch sonst vielfach stark verwöhnt, pflegten diese Arkanisten stets sehr eingebildet und dabei auch argwöhnisch und neidisch auf einander zu sein. Das hat den technischen Betrieb der Manufaktur nicht immer gerade gefördert.

Auch Höroldt scheint hierbei keine Ausnahme gemacht zu haben. Es kam daher bisweilen hier zu recht ärgerlichen Differenzen. So soll, wie schon Stöltzel einmal die von anderen hergerichtete Masse, weil sie schöner erschien als seine, absichtlich verdorben hatte, Schertel 1740 dasselbe mit einer Glasur getan haben. Aus diesem Grunde, sowie auch anderen Unzuträglichkeiten, so Reibereien zwischen ihnen und Kändler, übertrug am 8. August 1740 Graf Brühl dem Bergrat Gott. Leberecht von Heynitz die „Nebenaufsicht" über die Fabrik. Von nun an hatten alle Arkanisten sowie auch Kändler, in strittigen Fällen sich an ihn zu wenden, der seinerseits allwöchentlich an den Grafen zu berichten hatte. Auch ward Kändler, wohl weil es bei seiner Arbeit schließlich nicht anders ging, im folgenden Jahre zum Arkanum zugelassen. Nach allem diesen ist es jedoch kein Wunder, daß auch damals noch nicht immer alles technisch gleich gelang, so namentlich am Anfange das Brennen der großen Tier- und sonstigen Stücke. Im übrigen jedoch machte man in dieser Beziehung immer größere Fortschritte. Viel gleichmäßiger und sauberer fiel schließlich die Masse und Glasur aus. Es blieb hier bald kaum noch allzuviel zu wünschen übrig, so daß man am Ende dieses Jahrzehnts so weit der Masse Herr war, wie dies damals überhaupt bei dem noch rein empirischen Verfahren möglich war.

Doch auch sonst blieben in dieser Zeit Reibereien nicht ganz aus. Namentlich der damalige Inspektor der Manufaktur, Reinhard, anscheinend ein recht intriganter, dabei auch noch geiziger Herr, machte sich in dieser Beziehung mehrfach recht unliebsam bemerkbar. Neidisch auf Höroldts schnelles Emporkommen, wußte er einige Angestellte der Fabrik und sogar auch den kaum eingetretenen, daher wohl in dieser Beziehung noch etwas unerfahrenen Kändler zu einer Anklageschrift gegen jenen zu veranlassen, die nicht weniger als dreißig Anklagepunkte gegen ihn enthielt. Sie ergab jedoch trotz eingehender Untersuchung für jenen nichts Belastendes. Reinhard ward daher mit Gefängnis bestraft und dann auch entlassen, während die übrigen mit Verwarnungen davonkamen. Daneben sah auch der Inhaber der Dresdener Niederlage, der sonst sehr tüchtige Chladni, stark auf seine Rechte, so daß, als der Graf

Sulkowski sein Service unmittelbar bei Höroldt bestellte, er die Herstellung desselben verzögerte und daneben auch beständig klagte, daß durch die Arbeit daran das Warenlager sich erschöpfe. Höroldt ward dadurch gezwungen, die einfacheren Stücke desselben in den Feierabendstunden herstellen zu lassen.

Doch alle diese Unstimmigkeiten, die sich wohl immer an Anstalten mit stark selbständig gestellten, doch dabei stets auf einander angewiesenen Persönlichkeiten ereignen, konnten der Weiterentwicklung der Manufaktur keinen großen Schaden tun. Immer mehr wuchs jetzt bei der Steigerung ihrer technischen Leistungsfähigkeit und ihres künstlerischen Könnens, wie die Bestellungen und Käufe zeigten, ihr Ansehen in der gebildeten Welt, nicht nur Deutschlands sondern auch des gesamten kultivierten Europas. Hauptbesteller war freilich in dieser Zeit der Graf Brühl, zumal nachdem er im Jahre 1737 vom Könige die Vergünstigung zu erlangen gewußt hatte, die am 30. Januar 1740 noch einmal bestätigt ward, daß er alles bisher erhaltene, wie auch später von ihm zu bestellende Porzellan der Manufaktur nicht zu bezahlen brauchte. Das hat der stets Skrupellose, Selbstsüchtige dann weidlich ausgenutzt und neben den besonderen, dabei stets umfangreichen Aufträgen auch sonst schon damals sehr viel der kostbarsten Dinge aus ihr bezogen. Er blieb dabei jedoch stets der vorsichtige Diplomat, als welcher er auch zu seiner so einflußreichen Stellung gelangt war. Als im Jahre 1739 an seinem Schwanenservice gearbeitet ward und ihm zu Ohren kam, daß Höroldt sich geäußert hätte, daß dadurch die damals anscheinend noch immer beabsichtigte Weiterarbeit an den Stücken für das japanische Palais verzögert würde, ordnete er sogleich an, daß erst diese und dann auch die zur Auffüllung des Warenlagers benötigten Stücke angefertigt würden. Nach ihm kamen der König sowie auch die Königin, die gleichfalls, wie ihre besonderen Bestellungen beweisen, nach echter Frauenart an diesen Erzeugnissen großes Gefallen gefunden haben muß, dann weitere Fürstlichkeiten Deutschlands wie auch des Auslandes. So vor allem anscheinend die Kaiserin von Rußland[86]), dann der Porzellan so besonders liebende Kurfürst von Köln Clemens August (s. S. 134). Dann weiter auch

die Gesandten am sächsischen Hofe, so der englische, der sardinische, wie ja auch der kurmainzische, der Baron von Großschlag (s. S. 134). Daneben auch der sonstige begüterte Adel. Hier standen an erster Stelle natürlich die Angehörigen des sächsischen Adels, vor allem die Minister. Neben den bereits früher angeführten werden hier noch der Graf Rex, die Kammerräte von Pflug und Klitzinger, unter den auswärtigen u. a. Graf Schall-Sacken erwähnt. Sie machten alle, da man in dieser Zeit des Aufkommens des europäischen Porzellans den Ehrgeiz hatte, wie in edleren Stoffen, so auch im Porzellan seine eigenen Sachen zu besitzen, bei der Manufaktur besondere Bestellungen, die freilich dann vielfach von ihr als Handelsware verwandt wurden. Doch auch sonst hatte sich der Absatz von Jahr zu Jahr stark gehoben. König August der Starke hatte noch im Jahre 1731 in seiner zweiten Hauptstadt Warschau ein neues Warenlager einrichten lassen. Im Jahre 1733 unterhielt man dann schon mit 32 verschiedenen Ortschaften Geschäftsverbindungen. Auch die Beziehungen mit der damaligen Hauptstadt des europäischen Geschmacks, Paris, die, anfangs von Lemaire unterhalten, nach dem Sturze des ihn auffallend begünstigenden Ministers Hoym plötzlich aufgehört hatten, wurden 1734 durch seinen Kompagnon Huet wieder aufgenommen. Auch dieser schickte bisweilen wieder Modelle ein, so im Jahre 1737 dreizehn Stück. Im Jahre 1740 hört man dann von Geschäftsverbindungen mit einem Herrn Bonnet sowie einem Monsieur Binelli, von denen jedenfalls ersterer gleichfalls in Paris ansässig gewesen sein wird. Und so breitete sich das Meißner Porzellan dank seiner großen Vorzüge in der Tat ständig weiter aus und setzte sich dabei immer mehr an die Stelle seiner einstigen Vorbilder, des ostasiatischen.

Zu allem diesen war dann noch, anscheinend zuerst schon im Jahre 1732, ein ganz neues Absatzgebiet hinzugekommen, das bald für die Meißner Manufaktur, wie dann auch für die weitere Porzellanfabrikation Deutschlands, von recht großer Bedeutung werden sollte. Damals machte der türkische Kaufmann Manasses Athanas die schon erstaunlich große Bestellung von 2000 Dutzend für die Türkei bestimmten Kaffeetäßchen ohne Unterschalen, wie sie dann später in ungezählten

Mengen, und nicht nur von der Meißner Manufaktur, als sogenannte „Türkencöpgen" von Deutschland nach der Türkei geliefert werden sollten. Damit begann auch hier das Meißner Porzellan das chinesische, das bisher solche geliefert hatte, zu verdrängen. Es war ein weiterer Sieg desselben über dieses. Und schon zwei Jahre darauf schloß Athanas mit der Manufaktur einen förmlichen Vertrag ab, auf Grund dessen er versprach, unter der Bedingung, daß sie dieselben nicht auch an andere abgebe, ebensoviel derartige Täßchen ihr alljährlich abzunehmen, und sollten es auch 3000 Dutzend sein. Sie sollten aber nach seinen Vorlagen bemalt werden. Sie mußten demnach an ihrem Bestimmungsort recht großen Beifall gefunden haben. Seine Bitte jedoch, auf diese nicht die Schwertermarke setzen zu lassen, die wohl bei der Einführung der Stücke noch etwas hinderte, schlug man ihm, gerade wie einst Lemaire's ähnliche, ab. Man war ersichtlich in Meißen zu stolz auf das eigene Porzellan und wollte es daher nur als solches in die Welt hinaus gehen lassen.

Bei diesem ständigen Anwachsen des Absatzes hob sich naturgemäß wieder der Ertrag der Manufaktur von Jahr zu Jahr. Er betrug 1740 bereits 38319 Taler, hatte sich damit in den letzten zehn Jahren um über 11000 Taler gehoben. Demgemäß war auch die Zahl des Fabrikpersonals bedeutend vermehrt worden. Schon im Jahre 1733 stieg sie auf 174, im folgenden auf 194 Personen, um im Jahre 1746 schon 218 zu betragen. Dabei arbeiteten jetzt die meisten Maler wieder auf Grund einer von Höroldt aufgestellten Preisliste auf Stücklohn, wohl weil sie dadurch arbeitsamer wurden. Sie scheinen jetzt bereits auch ein gewisses Solidaritätsgefühl bekommen zu haben, da sie im Jahre 1736, mithin schon 42 Jahre früher, als in Hamburg die sonst erste derartige Sparkasse begründet wurde, eine Hilfskasse einrichteten für Begräbniskosten und Unterstützungen der Hinterbliebenen in der ersten Zeit nach dem Todesfall. Die Zahl der Arbeiter erwies sich jedoch manchmal, wenn viel Aufträge auf einmal hereinkamen, als viel zu klein. Dadurch erklärt sich auch, daß manche Arbeit, so die Gruppe des hl. Franz Xaver, dann auch das Schwanenservice, nur recht langsam ausgeführt ward. Trotzdem hat man erst in der folgenden Zeit die Arbeiterzahl wesent-

lich zu erhöhen gewagt. Denn auch in dieser Zeit entliefen noch manche Arbeiter, so wieder nach der mit Beihilfe Stöltzels begründeten Wiener Manufaktur, sowie der „ältere" Melhorn, der anscheinend 1735 in Kassel eine Porzellanfabrik zu errichten suchte, und auch noch im selben Jahre ein gewisser Meerheim, ein arger Schmarotzer an der Manufaktur noch aus der Böttgerschen Zeit, der in Potsdam mit böhmischer Erde das Gleiche versuchen wollte. Doch beider Versuche mißglückten und auch der 1736 entwichene Malergeselle Adam Friedrich von Löwenfinck, der seinerzeit mit zwei Brüdern zusammen in Meißen aus reinem Mitleid Beschäftigung gefunden hatte, wußte, als er sich an die in Bayreuth gegründete Fayencefabrik begab, der Manufaktur noch keinen großen Schaden zuzufügen. Und so stand damals diese eigentlich noch immer, 30 Jahre nach ihrer Begründung, fast konkurrenzlos da, da auch die von Du Paquier mit Hilfe Stöltzels begründete Wiener Fabrik trotz der weiter zu ihr entwichenen Arbeiter noch immer keinen großen Erfolg hatte. Was sie erzeugte, konnte sich in technischer wie künstlerischer Hinsicht nicht entfernt mit dem messen, was damals die schon so überaus leistungsfähige Meißner Manufaktur hervorbrachte. Auch wollte sie sich in keiner Weise rentieren. Und mit der in Venedig gegründeten stand es in jeder Beziehung noch schlechter. Sie scheint auch bald nach dem im Jahre 1740 erfolgten Tode ihres Begründers wieder eingegangen zu sein.

Weit ärgerlicher war dagegen, daß man der schon in der vorhergehenden Periode aufkommenden Bemaler von weißen oder nur in Kobaltblau bemalten Porzellanen noch immer nicht Herr werden konnte. Ihre Zahl scheint sich sogar jetzt eher vermehrt, als vermindert zu haben. Doch hat die Manufaktur damals anscheinend nichts rechtes gegen sie unternommen, ja sie gestattete sogar 1740, daß der Ausschuß, der Brac, nicht nur wie bisher bloß an die Arbeiter, sondern auch an ihre Verwandten, sowie noch an andere „sichere" Personen, freilich allein unter der Bedingung des Nichtverkaufens, abgegeben ward. Auf Kändlers Vorschlag, ihn einfach zu vernichten, ging man nicht ein. Doch ward jetzt wenigstens am 22. Januar 1740 bestimmt, daß alles

weiße Porzellan, das trotz Brandrissen noch das Muffelfeuer aushalten konnte, bemalt werden sollte, wenn auch nur in ganz einfacher Weise. Im übrigen jedoch ward nach wie vor, wie allein schon die vielen derartigen aus dieser Zeit noch erhaltenen Stücke beweisen, weißes, unbemaltes Porzellan noch immer käuflich abgegeben.

DIE ZEIT DES ROKOKO
1740—1756

Mit der Beendigung des „Schwanenservices" war im allgemeinen der Sieg des Rokoko in der Meißener Manufaktur vollendet. Rein naturalistisch europäische Motive waren jetzt an die Stelle der bis dahin von Höroldt fast ausschließlich verwandten „indianischen" d. h. ostasiatischen getreten. Gleichzeitig gelangte die bisher durch das ostasiatische Porzellan, sonst vor allem durch die Goldschmiedekunst beeinflußte Formengebung immer mehr unter dem Einfluß dieses Stils zu jener freieren, launenhaften Gestaltung, die dieser herauf beschworen hatte und der auch das Porzellan der ganzen Unbestimmtheit seines Wesens nach so sehr entgegen kam. Jetzt erst ward unter den Händen Kändlers das Porzellan vielfach jener amorphe, allen festen Regeln spottende Stoff, der unter den sonstigen der Kunst geweihten seines gleichen sucht, und damit eine Formengebung gestattete, so unbestimmt, so unmathematisch, wie sie bisher die Kunst noch nicht gesehen. Damit tritt die Töpferscheibe, die eigentliche Gestalterin aller sonstigen Töpferkunst, oft stark zurück, die Gestaltung durch Formen dafür immer mehr in den Vordergrund. Die sonst meist im Grundriß runden Formen werden jetzt vielfach durch ovale oder noch unregelmäßiger gestaltete ersetzt und diese unter Aufhebung klarer, einfacher Umrißlinien in starker Zurückdrängung der Bemalung durch Anfügung mannigfacher plastischer Zutaten belebt. Dazu kommen immer mehr rein naturalistische Gebilde, in den Zutaten sowohl, wie in den Grundformen. Damit war die ganze Formenwelt, die die Renaissance geschaffen, das Barock in

seinem Sinne erweitert und umgestaltet hatte, so ziemlich beseitigt und eine Kunst aufgekommen, wie es noch nie eine in dieser Art sonst gegeben, die aber nur entstehen konnte, als Porzellan und Rokoko so innig zusammentrafen. Kändler aber war damit in der Tat der Schöpfer eines ganz neuen Porzellanstils geworden, des spezifisch europäischen, der sich in völligen Gegensatz zum ostasiatischen setzte, neben diesem aber durchaus seine Berechtigung hat.

Zugleich aber setzt damals auch die klassische Zeit der Porzellanfiguren ein, denen gegenüber Vasen und ähnliche Zierstücke jetzt stark zurücktreten. In kaum übersehbarer Zahl sind damals jene Gruppen und Figuren hier geschaffen worden, mit denen Kändler und Eberlein schon in den letzten Jahren begonnen hatten, die bald das Meißner Porzellan so berühmt machen, von allen übrigen Porzellanfabriken dieser Zeit dann eifrigst nachgebildet werden und dann nie mehr aus dem europäischen Porzellan verschwinden sollten. Es war sicherlich, wie hinsichtlich des Rokoko überhaupt, auch der Einfluß der Damenwelt, die jetzt zum ersten Male in der feinen Gesellschaft zu dominieren begann, die die Anfertigung dieser so launenhaften und spielerischen und doch zugleich so künstlerisch reizvollen Schöpfungen begünstigte und hier zu immer neuen Taten trieb. Sie wurden an Stelle der bisherigen Vasen zur dekorativen Ausschmückung der Gemächer, daneben auch zur Ausschmückung von Festtafeln verwandt, die schon seit dem Mittelalter durch Figuren und Gruppen, doch bisher nur aus Zuckerwerk oder Wachs, vielfach ausgeschmückt worden waren[87]). Fast immer lag ihnen auch eine gemeinsame Idee zugrunde, weshalb sie fast stets in Paaren oder in ganzen Serien geschaffen wurden. Sie wurden als Tafelschmuck ergänzt durch größere architektonische Aufbaue, Paläste, Häuser mit Gärten daran, Pyramiden, „Fontänen", Felsen und Lauben mit Figuren. So traten sie auch immer mehr an die Stelle der bisherigen Prunkservice, die in dieser Zeit kaum noch in Meißen bestellt zu sein scheinen. Weiter war es dann auch, wie es scheint zuerst in Paris, aufgekommen, die Figuren zur malerischen Belebung feinerer Bronzearbeiten, wie Uhren, Leuchter, Lichtschirme, Tintenfässer u. dgl., zu benutzen, welche Sitte

dann auch in Deutschland, freilich in bedeutend gröberer Weise, nachgemacht wurde. Und endlich wurden eine besondere Spezialität die ganz kleinen Figuren, die jetzt immer mehr entstanden, vor allem bestimmt, die Vitrinen der Damen in ihren Boudoirs zu füllen. So gab es in dieser so kapriziösen Zeit genug Verwendung für sie, die zu immer neuen Schöpfungen anregte und der Meißner Porzellanplastik die dankbarsten Aufgaben stellte. Ihre Gebiete aber waren vor allem die aus der Renaissancezeit überkommene, damals besonders beliebte Mythologie und Allegorie, dann das Theater, dargestellt vor allem durch die in dieser lebensfrohen Zeit so beliebte „italienische Komödie" wie auch das Ballet. Weiter die Hoffestlichkeiten, die Maskeraden und die damals so besonders häufig veranstalteten „Jahrmärkte" und „Messen", bei denen man so gern freiwillig von seiner sonstigen Höhe herabstieg und sich in das Gewand einfacherer Leute kleidete, oder die seit der Renaissance aufgekommene, der Antike entlehnte, anmutige, galante Schäferwelt. Bei allem diesen spielte die durch Watteau zuerst in die Kunst eingeführte spielende, tänzelnde Erotik eine starke Rolle. Es war dies keine große, ernste, tiefe Kunst, vielmehr nur eine spielerische, graziöse, wie sie das Rokoko eben liebte und dem so formunbestimmten Porzellan so ganz besonders lag. Aber es war innerhalb dieser Begrenzungen doch eine wirkliche Kunst, die ganz von künstlerischer Feinheit durchdrungen war, daneben voll Grazie und Lebendigkeit, und mit das Reizvollste darstellte, was auf dem Gebiet der Kleinplastik geschaffen worden ist. Dazu kamen noch die Soldaten, gleich interessant für Männer, wie für Frauen, die Jagd und vor allem seltsame fremde Trachten, die wohl eine Erweiterung des bisherigen so starken Interesses für die Chinesen darstellten, sowie wieder die Tiere, die sich diesem Gebiet, wohl durch König August des Starken große Tierschöpfungen, dauernd zugesellt hatten. Es war ein recht großes Stoffgebiet, das hier sich den Meißner Plastikern darbot, größer als dasjenige, das sonst der Plastik damals zur Verfügung stand, auf dem sie sich reichlich nach allen Seiten betätigen konnten.

Der Hauptanteil an diesen plastischen Arbeiten fiel auch in dieser Zeit wieder Kändler zu, der 1740 um seiner bisherigen Verdienste willen

zum Leiter der plastischen Abteilung geworden war und 1749 auch zum Hofkommissar ernannt wurde. Auch ward ihm sein Gehalt 1740 auf 696 Taler, im Jahre 1754 auf 1196 Taler erhöht. Daneben war wieder Eberlein tätig und dann auch der schon 1739 an die Manufaktur berufene, in Leipzig geborene Joh. Gottlieb Ehder, der freilich weniger zu selbständigen Arbeiten gelangte und auch schon im Jahre 1750 verstarb. Doch ward wegen der so starken Vermehrung der Arbeiten am 1. April 1743 noch ein vierter Plastiker, der 1715 in Danzig geborene Peter Reinicke an die Manufaktur berufen, der anfangs jedoch nur mit kleineren Arbeiten an Gefäßen und dgl. beschäftigt ward, bald aber so sehr wegen seines Fleißes und seiner Geschicklichkeit Kändlers Beifall fand, daß er auch zur Nachhilfe bei figürlichen Arbeiten verwandt wurde und schließlich ganz selbständige anfertigen durfte. Dafür starb aber Eberlein am 20. Juni 1749, für den jedoch, da er anscheinend schon längere Zeit vorher krank und darum auch arbeitsunfähig gewesen war, bereits am 1. Juni 1748 der 1724 in Erfurt geborene Bildhauer Elias Meyer angenommen worden war. Dieser hatte vordem am Weimarischen Hofe gearbeitet und war dort, da er neben Bezahlung seiner einzelnen Arbeiten noch 200 Taler erhalten hatte, trotz seiner Jugend schon recht gut bezahlt worden. Auch in Meißen scheint man ihn gleich von Anfang an ziemlich hoch eingeschätzt zu haben, da er sogleich 38 Taler monatliche Besoldung erhielt. Auch scheint er in der Hauptsache stets ganz selbständig gearbeitet zu haben. Das sind die Künstler gewesen, die damals die so berühmte Meißner Porzellanplastik geschaffen haben. Sie haben fast alle zahlreiche selbständige Arbeiten geliefert, daneben, anscheinend mit Ausnahme von Meyer, auch Kändler bei seinen vielen Arbeiten geholfen, indem sie z. T. die von diesem angelegten weiter durchführten, z. T. künstlerisch weniger bedeutende Teile an ihnen ausführten. Ein Teil dieser Arbeiten kann demnach nur als gemeinsame aufgefaßt werden. Doch haben sich diese Künstler im allgemeinen stets an den Kändlerschen Stil gehalten, so daß der Grundcharakter dieser Plastik ein fast völlig einheitlicher geworden ist[88]).

Doch auch an großen Aufgaben hat es in dieser Zeit keineswegs gefehlt. Auch in dieser Beziehung wurde die große Leistungsfähigkeit der Manufaktur kräftig ausgenutzt, ja am Ende dieser Periode sogar ein Werk begonnen, so großartig und kühn, wie es die Porzellankunst nie wieder versucht hat. Die erste größere Arbeit dieser Zeit waren fünf große Vasen, die für den französischen Hof bestimmt waren und 1741—1742 von Kändler mit Beihilfe Eberleins ausgeführt wurden. Das Hauptstück sollte den „florissanten Zustand" Frankreichs darstellen, die übrigen die „vier Elemente". Sie waren mit ihrem reichen mythologisch-allegorischen Beiwerk sicherlich ein Werk ganz nach dem Herzen Kändlers. Schon an ihnen zeigt sich der Barockstil mit seiner bestimmten, klaren Formensprache bereits so gut wie ganz überwunden. Nur an dem Hauptstück erinnern die oben dasselbe abschließenden, in Voluten endigenden symmetrischen Gesimse noch an architektonische Formen, die Wulstungen und Buckelungen an Fuß und Hals noch an getriebene Arbeiten. Sonst ist bei diesem, wie auch bei den übrigen Stücken, alles auf ovaler Grundform frei im rein keramischen Stil erfunden und durchgeführt worden und auf das Reichlichste durch Reliefs oder in Vollplastik angesetzte figürliche Beigaben belebt, die alle Ruhe der Flächen wie Umrisse aufheben. Auch haben sie alle nur eine Schauseite, indes die andere so gut wie unbelebt blieb. Die hohe Hauptvase, die den freilich damals keineswegs wirklich vorhandenen blühenden Zustand Frankreichs zeigen sollte und dies ersichtlich schon durch ihren reichen Blumenschmuck zu erreichen sucht, weitet sich, über schräg gewulstetem, mit fein durchgeführten Blumen belegtem Fuß bis zu 85 cm hoch aufsteigend, nach oben hin aus. Sie wird hier durch die erwähnten, in Voluten endigenden, gesimsartigen Gebilde abgeschlossen, zwischen denen sich, wohl als Anspielung auf das einstige Sonnenkönigtum Ludwig XIV., eine Sonne befindet. Darunter trägt die Schauseite in der Mitte in einer Rokokoumrahmung die Wappen Frankreichs und Navarras, über denen ein fliegender Putto die Königskrone hält, darüber das von einem Lorbeerkranze eingerahmte Reliefbildnis König Ludwig XV. Die Seiten ziert reicher Blumenschmuck mit einer großen, wohl gleichfalls auf das

Sonnenkönigtum hinweisenden Sonnenblume, während auf dem linken Gesims eine Blumen aus einem Korbe streuende Flora sitzt, an dem rechten eine den Ruhm des Königs verkündende Fama heranfliegt. Der hochgezogene, wieder schräg gebuckelte Deckel wird von einem von zwei Putti gehaltenen Schild mit dem Namenszug des Königs und der Krone bekrönt. Es ist ein Werk so reich an Einzelheiten und Anspielungen, wie Kändler bisher noch keines durchgeführt hatte und so in seinen Formen aufgelockert, wie es der Barockstil in keiner Weise gestattet hätte. Den Gipfel der Unruhe, Formlosigkeit und Bewegtheit jedoch erreichte man, wie eins der von dieser Schöpfung noch in der Dresdner Sammlung vorhandenen Exemplare beweist, indem man das Ganze mit den in der vorhergehenden Periode aufgekommenen Schneeballblüten über und über belegte (Taf. 43). Damit war in der Tat alle Form aufgehoben und blieb nur noch ein unruhiges Spiel von Licht und Schatten übrig. Diese Schöpfung muß damals König August III. sehr gefallen haben. Denn wie die Dresdener Sammlung gleichfalls zeigt, ließ er auch solche für sich anfertigen, indem er die auf Frankreich bezüglichen Zutaten durch ihn betreffende ersetzen ließ.

Den gleichen Geist atmen die übrigen Vasen. Auch bei ihnen hat ihr allegorischer Inhalt die plastische Belebung bestimmt. Die Vase des Feuers baut sich gleichfalls auf einem Sockel mit gewundener Wulstung auf, vor dem sich ein Sklave nach Art der von Pietro Tacca bei seinen Denkmälern eingeführten Sockelfiguren in seinen Ketten windet. Darüber erhebt sich das Hauptstück mit dem Relief einer Schlachtscene mit im Vordergrund fast vollrund ausgeführten Figuren, indes an der rechten Seite der Kriegsgott Mars, an der linken Trophäen hängen. Den Deckel krönt der auf einem Adler reitende Donnerer Zeus (Taf. 44). Ganz ähnlich war die Erde gestaltet. Sie zeigte als Relief eine Sauhatz, die auf beiden Seiten von ganz frei plastisch ausgeführten, von Hunden verfolgten Rehen und starkem Baumgeäst mit angesetzten Blättern eingefaßt war, als Bekrönung eine ruhende Diana. Die beiden übrigen Elemente, das Wasser und die Luft, waren dagegen in ähnlicher Weise als hohe Kannen mit großen, schwungvollen Henkeln und weiter Öff-

nung, im übrigen im Einzelnen ebenso allegorisch wie jene durchgeführt. Es war eine wirklich imposante und originelle Leistung, die Kändler mit diesen fünf großen Vasen zustande gebracht hatte, dabei in der Tat ein ganz neuer Stil, der nichts mehr mit dem vorhergehenden des Meißner Porzellans zu tun hatte. Kändlers Phantasie scheint in dieser Beziehung damals unerschöpflich gewesen zu sein. Er hat auch noch ähnliche, noch heute im Dresdner Schloß vorhandene Kannen gestaltet, bei denen jedoch alles allegorische Beiwerk fortgelassen, dagegen die Wandungen wie Henkel durch große, reich ausgestaltete Blumen und Blütenzweige belebt wurden.

Im Jahre 1741 entstanden dann wieder zwei größere religiöse Gruppen, die, wie alle diese, aus mehreren Teilen zusammengesetzt waren. Zunächst die kleinere, noch in der Dresdner Sammlung vorhandene Gruppe des vor dem Hirsch mit dem Kreuz zwischen den Geweihen knieenden heil. Hubertus. Sie ist von Kändler geschickt komponiert, wirkt aber etwas unruhig und kleinlich durch die den Hintergrund bildende, aus unzähligen einzelnen Teilen zusammengesetzte Baumwand, bei der sich jedoch Kändler bemüht hat, die verschiedensten Gewächse deutlich zu charakterisieren. Hierauf schuf er die u. a. noch im Danziger Stadtmuseum vorhandene Gruppe der Geißelung Christi, gleichfalls wohl ganz ein Werk Kändlers, das, wiederum gut aufgebaut und durchgeführt, doch vielleicht etwas theatralisch wirkt. Kändlers bedeutendste und figurenreichste Gruppe, die Kreuzigung Christi, entstand dann im Jahre 1743, wahrscheinlich als Geschenk für den damaligen Papst Benedict XIV. Sie ist, indem alles zum Mittelpunkt, dem Gekreuzigten, hinweist und in kleine Gruppen zusammengefaßt ist, wiederum sehr geschickt aufgebaut und voll echt Kändlerschem Temperament, dabei wieder von tiefstem, seelischem Ausdruck (Taf. 45). Es war die letzte größere Gruppe dieser Art, die er schuf. Weitere sind ihm dann nicht mehr zugefallen. Sie waren auch für das Porzellan mit seinen vielen Glanzlichtern und seiner die Schärfe der Formen verschleiernden Glasur als wirklich ernste Stoffe nicht gerade sehr geeignet und darum gleich den großen Tierstücken nur in einer Zeit erklärlich, die in ihrer Begeisterung

für diesen Stoff von ihm weit mehr verlangte, als er zu leisten vermochte.

In den Jahren 1743—1744 entstanden dann noch auf Bestellung des Kardinals Albani, des späteren Gönners Winckelmanns, durch Kändler und Reinicke eine ganze Folge von ungefähr 42 cm hohen Papstbüsten (Abb. 50), sowie 1744—1746, gleichfalls von jenen durchgeführt und wohl wieder als Geschenke für die Kaiserin Amalie bestimmt, eine solche der Habsburger Kaiser. Diese jedoch, weil vielfach nicht besonders bedeutende Köpfe wiedergebend, gehört nicht gerade zu den interessantesten Arbeiten dieser Zeit.

Abb. 50. Büste eines Papstes, 1743 oder 1744 von Kändler und Reinicke modelliert.

Im Juli 1745 hatte dann Kändler zum dritten Male den König zu gestalten, auch diesmal wieder in römischer Imperatorentracht, doch als Reiterfigur. Er tat dies, in unverkennbarer Anlehnung an das für seinen Vater in getriebenem Kupfer ausgeführte Reiterstandbild in Dresden-Neustadt, in jener „courbettierenden", d. h. aufspringenden, der Hohen Reitschule entnommenen Stellung, die zuerst Pietro Tacca zur Erhöhung des heroischen Eindrucks bei solchen Darstellungen eingeführt hatte. Mit Beihilfe Eberleins angefertigt, konnte sie schon am 3. August dieses Jahres die königliche Tafel schmücken. Es war wieder ein vollendetes Meisterwerk Kändlers und übertraf sein Vorbild bei weitem durch

abgerundetere Linienführung, besseres Verhältnis von Roß und Reiter, sowie auch größere Belebung, indem hier nicht, wie bei jenem, beide nach vorn, vielmehr das Pferd leicht zur Seite blickt. Gleichzeitig bekundete sich Kändler darin hier auch zum ersten Male als ausgezeichneter Kenner und Durchbildner des Pferdekörpers, was ihm nicht lange darauf noch zu besonderem Nutzen gereichen sollte. Daneben gestaltete er in dieser Zeit auch die Königin in einer größeren, 41 cm hohen Gruppe, wie sie, auf einem Thronsessel sitzend, den Kopf leicht zur Seite wendet, während zur Rechten ein kleiner Mohr ihre Schleppe hält, zur Linken ein Page in strammer, eleganter Haltung ihr zur Seite steht[89]). Sie stellte ebenfalls ein ganz vortreffliches Werk dar, gleich ausgezeichnet durch geschickte Gruppierung, gute Charakterisierung und feine Durchführung.

Im Jahre 1747 gab es dann einige Arbeiten anläßlich der Doppelhochzeit zwischen dem sächsischen und bayrischen Fürstenhaus, bei der sich die Tochter des Königs, Maria Anna, mit dem Kurfürsten Max Joseph von Bayern und Maria Antonie von Bayern mit König August III. Sohn, Friedrich Christian, verband. Es handelte sich hier freilich nur, zum Schmuck für die Tafel, um eine Reihe kleiner Figuren und Gruppen allegorischen Inhalts. Darunter befanden sich die die Hände sich reichenden Gestalten Sachsens und Bayerns und eine Gruppe mit einem zu Seiten eines Blumenkorbes stehenden, nackten Jünglings und einer bekleideten weiblichen Gestalt, sowie einem davor liegenden Putto, dann um Einzelfiguren, die Sachsen und Polen darstellten. Zu weit bedeutenderen Arbeiten gab dann, die auch politisch bedeutend wichtigere, im gleichen Jahre erfolgende Hochzeit der Tochter des Königs, Maria Josepha, mit dem Dauphin Ludwig von Frankreich[90]) Anlaß. Auch hier wurden schon für die Hochzeitstafel eine ganze Reihe von Gruppen und Figuren angefertigt. So vor allem eine große, in Rokokoornamentik reich durchbrochene Grotte, vor der auf einem Thronsessel Frankreich als männliche Figur mit einem Lorbeerzweig in der Rechten saß, dann eine die Stadt Paris darstellende Gruppe[91]). Als Geschenk für seine Tochter ließ der König dann in den Jahren 1748—1750 von Kändler einen großartigen, 3 m hohen, mit Blumen und Rokaillewerk überreich

ausgestatteten, daneben mit Apollo und den neun Musen in freier Arbeit besetzten Spiegelrahmen, sowie einen dazugehörigen, gleichfalls aufs reichste durchgeführten Konsoltisch anzufertigen. Es war das großartigste und zugleich auch mühevollste Werk, das die Manufaktur bisher geschaffen, in dem der König wohl ihr ganzes damaliges Können Frankreich vor Augen führen wollte. Zugleich war es bereits ein Werk des reifsten Rokoko, trotz allem Reichtum im Aufbau und in den Einzelheiten, den rein ornamentalen wie den so mannigfaltigen Blumen, vor allem aber auch den figürlichen Beigaben, glänzend durchgeführt. So war es technisch wie künstlerisch ein wirkliches Meisterwerk, das in Paris nur helles Aufsehen erregt haben kann. Um es dann aber dorthin bringen zu lassen, mußten sich Kändler und der damalige Buchhalter der Manufaktur Helbig selber auf den Weg machen. Diese Reise dauerte vom 5. August bis 6. Oktober und hat so Kändler, der sonst niemals aus Sachsen herausgekommen zu sein scheint, Gelegenheit gegeben, wenn auch nur für kurze Zeit, sich in der Hauptstadt des damaligen Geschmacks umzuschauen, was sicherlich nicht ganz ohne Einfluß auf ihn geblieben sein wird. Beide Stücke haben sich leider nicht erhalten.

In denselben Jahren hatte sich Kändler dann noch mit einem anderen, nicht minder großartigen Auftrag des Königs zu beschäftigen: mit der Herstellung einer großen, über sechs Ellen hohen und fünf Ellen sieben Zoll breiten Ehrenpforte oder Ehrentempels, die noch später für so bedeutend galt, daß sie im Jahre 1771 sogar in Kupfer gestochen ward, um sie in dieser Form mit einer ausführlichen französischen Beschreibung verkaufshalber versenden zu können. Sie stellte wieder eine Tafeldekoration vor, freilich so großartig, wie Kändler nie wieder eine geschaffen, zugleich vielleicht seine erste architektonische Aufgabe, die er wie immer glänzend durchgeführt hat. Ende 1748 hat er sie anscheinend begonnen und schon am 5. März des folgenden Jahres sollte sie auf die königliche Tafel gesetzt werden. Sie stellte einen luftigen, graziösen, fein gegliederten Torbau vor, mit einem offenen, Uhr und Schlagwerk tragenden, turmartigen Aufbau in der Mitte, der in eine ganz

schlanke, obeliskenartige Spitze ausging. Sie war im übrigen mit Rokaillewerk, Blumen, Vasen, Trophäen, Wappen haltenden Adlern und Figuren reichlich besetzt. So muß sie einst einen wirklich recht stattlichen Eindruck gemacht haben, zumal sie auch noch z. T. vergoldet war. Erhalten hat sich freilich von diesem Werk nichts weiter, als zwei der von Kändler schon im Dezember 1748 ausgeführten Herkulesfiguren, die unten das Hauptportal schmückten. Sie befinden sich jetzt im Dresdener Kunstgewerbemuseum, können jedoch, weil nicht mit Gold bemalt, kaum zu dem für den König ausgeführten Exemplare gehören. Es sind beides ungemein kräftig durchgeführte Gestalten, die sich auch gut an die Architektur anlehnen und so ahnen lassen, wie vortrefflich einst auch dies so umfangreiche Werk durchgeführt war.

Alles bisher in dieser Beziehung Geleistete aber sollte dann ein Werk übertreffen, wie es großartiger und kühner in Porzellan selbst nicht zu den Zeiten König August des Starken erdacht worden war und wirklich auch nur eine Zeit erdenken konnte, die so vernarrt in dieses Material war, daß sie seine Grenzen nicht mehr recht erkannte. Der Plan war, dem Könige ein großes Reitermonument ganz aus Porzellan zu setzen, dazu, da es mit allen möglichen Allegorien ausgestattet werden sollte, weit reicher als, welches sein Vorgänger, in Kupfer getrieben, in Dresden-Neustadt erhalten hatte. Wer diesen kühnen Plan zuerst gefaßt hat, ob Kändler, der, als Großplastiker erzogen, vielleicht sich nach wirklich großen Werken sehnte, oder Graf Brühl, um sich damit bei dem König besonders einzuschmeicheln, ist nicht bekannt. Veranlassung dazu gab wohl die 1745 von Kändler geschaffene Reiterstatuette des Königs (s. S. 175), die damals diesem besonders gefallen hatte. Fest steht nur, daß im Jahre 1751 der Auftrag Kändler durch Brühl überbracht ward. Es konnte ihm wohl kein willkommenerer zufallen. Und mit wahrem Feuereifer hat er sich dann ihm sogleich hingegeben. Schon in der ersten Hälfte dieses Jahres ließ er Geld für den Bau eines großen Schuppens, in dem er diese umfangreiche Arbeit durchführen wollte, anfordern. Dann entwarf er, um eine Vorstellung des Beabsichtigten zu geben, das schon bis ins kleinste durchgeführte Modell, das sich noch

heute, 1753 in Porzellan ausgeführt, in der Dresdener Sammlung befindet (Taf. 46). Es zeigt auf hohem, vierkantigem, an den Langseiten mit den figurenreichen, den König als Kriegshelden, wie als Friedensfürsten feiernden Reliefs geschmücktem Unterbau zunächst eine getreue Wiederholung der 1745 ausgeführten Reiterstatuette des Königs. Nur ward dem Vorderleib des Pferdes zur Stütze nach dem Muster anderer Reiterdenkmale dieser Zeit die sich windende Figur des Krieges oder der Zwietracht untergesetzt. Den Sockel aber umgeben ringsum auf bewegtem, felsigem Terrain allegorische Gestalten, so der Elbe und Weichsel sowie der Tugenden u. a., von denen vorn Clio den Namen des Königs auf ein großes, von einer Krone überragtes Schild schreibt. Im November 1754 konnte er schon an die Ausführung der „großen Statue" denken und bat um die dazu erforderliche Masse. 1755 war das 10 m hohe Gipsmodell des ganzen Werkes bereits vollendet und ward vom König und der Königin, sowie den Prinzen Xaver und Karl auf der Durchreise zur Leipziger Messe mit großem Beifall besichtigt. Und gleich ward auch die Ausführung desselben ernstlich in Angriff genommen. Doch da inzwischen in Meißen ob dieses großen Werkes ersichtlich der Neid erwacht war, die Arkanisten, wie schon vorher stets, an der Ausführbarkeit desselben zweifelten und deshalb Kändler die zu seiner Ausführung erforderliche Masse vorzuenthalten suchten, so mußte sich der Graf energisch der Sache annehmen. So wurden ihm im Juni 120 Ballen Porzellanmasse zur Verfügung gestellt. Und nun wurden auch schon im gleichen Jahre viele Teile in Porzellan ausgeführt, für die ihm besondere Räume zur Verfügung gestellt werden mußten. Sie wuchsen so an, daß Kändler 1756 sogar genötigt war, für ihre Unterbringung ein Stockwerk seiner eigenen Wohnung herzugeben. Schon damals hatte das Werk 6570 Taler gekostet und sechs „fremde", d. h. eigens zu diesem Zwecke angenommene „Bildhauer" sowie drei Tischler hatten an ihm mit helfen müssen. Auch scheute sich Kändler nicht, die Kosten z. T. aus eigener Tasche zu bestreiten. Es war ihm ersichtlich das Hauptwerk seines Lebens geworden, das er um jeden Preis zu Ende führen wollte[92]).

Neben dem Könige konnte natürlich dann auch in dieser Zeit Graf Brühl nicht zurückbleiben. Auch er ließ jetzt wieder der Manufaktur eine ganze Reihe von besonderen und z. T. wieder recht bedeutenden Aufgaben zukommen. So gab er zunächst im Jahre 1741 Kändler für seine Frau ein $^3/_4$ Ellen langes, „im Bett liegendes Wickelkind“ in

Abb. 51. Terrine mit dem 1742 von Eberlein modellierten „Brühlschen-Allerlei“-Muster.

Auftrag, das dieser mit gewohnter Meisterschaft durchführte. Im folgenden Jahre bestellte er dann, kaum daß das „Schwanenservice“ vollendet, ein neues Speiseservice, zu dem Eberlein in leichtem Relief ein ganz besonders kompliziertes Randmuster auszuführen hatte. Es ist dies das sogenannte „Brühlsche-Allerlei“-Muster, das in von unsymmetrisch im Stil des Rokoko geschwungenen Bändern eingefaßten Feldern gestreckte Blumensträuße, Palmetten oder Muscheln zwischen sechsfach verschieden geflochtenem Grund zeigt (Abb. 51).

Im Jahre 1743 folgte dann ein als „Grotte" gestalteter Tafelaufsatz mit fünf Figuren. Der bedeutendste Auftrag war aber im Jahre 1745 die Nachbildung jenes Monumentalbrunnens, den der Graf sich erst ein Jahr vorher von dem Architekten Longuelune und dem Bildhauer Matielli für den Garten seines in der jetzigen Friedrichsstadt gelegenen Palais, des jetzigen „Marcolinipalais", hatte anfertigen lassen. Sie wurde von Kändler und Eberlein in den Jahren 1745 und 1746 bis in die kleinsten Einzelheiten mit größtem Geschick durchgeführt, hat sich aber, wie so viele derartige umfangreiche Arbeiten der Manufaktur aus dieser Zeit, nicht mehr erhalten. Sie hatte eine Breite von über zwei Meter und bestand aus nicht weniger als 104 einzelnen Stücken, war demnach in dieser Beziehung mit eins der umfangreichsten Werke, die jene hervorgebracht hat[93]).

Diesem so großen Werke schlossen sich in den Jahren 1747—1748 vier großartige, etwa 34 cm hohe Vasen an, die wieder die so beliebten „vier Elemente" darstellten, doch in völlig neuer Auffassung. Sie gehören zu den eigenartigsten Vasen, die Kändler geschaffen, an denen alles durchdachte Allegorie und Natur, Auflösung der Form und Rokoko geworden ist, wie dies wohl in dieser Weise bei keinem anderen seiner Werke der Fall gewesen ist. Auch stellen sie, fast alle ohne irgendwelche Öffnung, eigentlich keine Vasen vor, sondern mehr große Zierstücke, wie man sie bis dahin kaum gekannt hatte und sie wohl auch kaum wieder in Porzellan geschaffen worden sind. Von diesen ward die das „Feuer" darstellende Vase mit zwei von einem Drachen und einer Schlange umringelten Griffen als züngelnde Flammen in durchbrochener Arbeit gebildet, während oben aus dem gleichfalls durchbrochenen Hals ebenfalls wilde Flammen emporzüngeln und dem Fuß ein Putto sowie ein wohl als rot gesotten zu denkender Krebs vorgelagert ist. Die zweite, „die Luft" wiedergebende, ist wie ein von Rokaillewerk begleitetes, einem Vogelkäfig ähnelndes Gitterwerk gestaltet, auf dem oben eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln[94]), sowie als Bekrönung geballte Wolken sitzen, während unten ein Putto mit einem Blasebalg sich beschäftigt (Taf. 47). Das „Wasser" stellt dann eine aufrecht gestellte, von Schilf-

blättern begleitete Fischreuse dar, an der vorn Korallengeäst klebt, während unten wieder ein Putto, diesmal mit einem Dreizack, sitzt. Endlich war die „Erde" als durchbrochenes, mit Blumen und Rokaillewerk besetztes Felswerk charakterisiert, auf dem oben auf Gestein eine agavenartige Pflanze aufsteigt, indes unten ein kleiner Knabe sich auf einen Spaten stützt. So ist hier alles voller Anspielungen und Hinweisung. Geschlossene Flächen fehlen vollständig. Und doch ist alles gut angeordnet und abgewogen, so daß trotz des Reichtums an Einzelheiten und der Bewegtheit der Form keine besondere Unruhe aufkommt. Es sind Rokokowerke in ihrer äußersten Konsequenz und zugleich solche, die nur in Porzellan ausführbar erscheinen. Sie sind dann auch im verkleinerten Maßstabe ausgeführt worden.

Dann aber wollte der Graf auch seinen Ehrentempel haben, der am 3. März 1754 auf sein Schloß Pförten geliefert wurde. Es muß dies ein ganz anders gestalteter, als der für den König angefertigte, gewesen sein. Denn zu ihm gehörten nicht weniger als 74 weiße Figuren verschiedener Größe, 115 Postamente, 36 Schilder, 16 Vasen, 8 Posaunen, 3 Schwerter und 12 anderweitige kleine Stücke, zusammen 264 Stück[95]). Er war demnach ersichtlich weit umfangreicher und reicher ausgestaltet und muß so ein noch weit imposanteres Stück, als jenes, dargestellt haben. Derartige als Tafelschmuck verwendete Aufbaue müssen damals hier überhaupt häufiger gemacht worden sein. Zwei größere dieser Art von fast gleicher Form haben sich auch noch erhalten, von denen der eine sich in der Dresdner Sammlung, der andere im Frankfurter Kunstgewerbemuseum befindet. Sie stellen von korinthischen, von Weinranken umwundenen Säulen gehaltene, reich mit Figuren, Trophäen und Vasen besetzte, hohe, luftige Hallen dar, die als Bedachung reiches Rokaillewerk tragen, das bei dem ersteren in eine mit Trophäen besetzte Galerie (Taf. 48), bei dem letzteren in eine hohe Spitze endigt.

Daneben ließ der Graf auch eine ganze Reihe von Figuren und Gruppen für sich anfertigen. So 1743, anscheinend von Eberlein, einen auf einem Kamel reitenden Perser, zu der eine gleichfalls auf einem

solchen sitzende Türkin kam, dann 1745 von Kändler mit Beihilfe jenes eine große, das Parisurteil darstellende Gruppe, sowie 1748 von demselben eine, die Venus und Adonis mit einem Kupido wiedergab. Doch auch von anderer Seite gingen der Manufaktur damals wieder bedeutende Aufträge zu. So ließ im Jahre 1744 die Kaiserin Elisabeth von Rußland von Kändler sieben große Planetenvasen anfertigen, die sich z. T. noch in der Eremitage in St. Petersburg erhalten haben[96]). Von diesen kehrt die Apollovase auch sonst noch häufiger wieder, so in der Dresdner Sammlung, die auch noch die Wiederholung einer anderen von diesen Vasen besitzt. Sie waren noch alle glatt aufgedreht, z. T. jedoch ganz mit Strohgeflechtmusterung überzogen und ringsum mit frei aufgelegten Blüten-, die Apollovase mit Lorbeerzweigen verziert (Taf. 49). Dazu kam vorne noch das von Putten und allegorischen Figuren umgebene Reliefbildnis der Kaiserin, bei der Apollovase sonst oft die strahlende Sonnenscheibe und ähnliches. Die Deckel waren mit den die betreffenden Planeten, bzw. die Sonne symbolisierenden antiken Gottheiten besetzt. Weiter ließ die Kaiserin von Kändler auch eine kleine Reiterstatuette von sich anfertigen, die sie im Herrensitz reitend darstellt (Abb. 52).

Abb. 52. Kaiserin Elisabeth von Rußland zu Pferde, um 1750 von Kändler modelliert.

Dann ließ im Jahre 1746 auch der Minister von Hennicke der Manufaktur wieder einen größeren Auftrag zukommen: einen großen, gleichfalls von Kändler ausgeführten Tafelaufsatz, der einen mit Tieren besetzten Felsen darstellte, der einen Obelisk mit dem Bildnis des Königs trug, sowie einen Palmbaum mit einem Adler, der über dem Bildnis die Krone hielt[97]).

Doch auch ein reicher Kaufmann, wohl als der erste seines Standes, machte damals bereits große Bestellungen bei der Manufaktur, der Berliner Großkaufmann Gotzkowsky, der später noch in der Geschichte des Porzellans eine gewisse Rolle spielen sollte. Schon Ende 1741 bestellte er für sich als Tafelaufsatz eine große mythologische Gruppe, wohl die figurenreichste, die Kändler geschaffen: den Parnaß mit dem die Leier schlagenden Apollo auf der Spitze eines Felsengeschiebes und den neun Musen mit ihren Attributen ringsum in den verschiedensten Stellungen[98]). Ein weiterer Auftrag von ihm war dann im Jahre 1744 eine große Plat-de-ménage, die, wiederum von Kändler und Eberlein ausgeführt, die Form eines durchbrochenen „Zitronenkorbes" zeigte. Er wurde von Ceres und Flora getragen und war im übrigen von „die vier Jahreszeiten" symbolisierenden Kindern begleitet. Vor allem aber ließ er sich im gleichen Jahre auch ein eigenes Service herstellen. Es zeigte, von Eberlein geschnitten, das später viel verwandte sogenannte „Gotzkowskymuster". Es war in der Mitte der Teller in leicht erhabener Arbeit mit einem sehr fein ausgeführten, von einer Schleife zusammengehaltenen Blumenkranz verziert, während auf den Rändern zwischen Rippen kleinere, für Bemalungen bestimmte Felder mit solchen, die mit wieder in schwachem Relief ausgeführten Blütenzweigen geschmückt waren, abwechselten. Dies Service scheint dann auch dem Könige so gut gefallen zu haben, daß er sich ein fast gleiches anfertigen ließ. Es ist dies das noch heute in der Hofwirtschaftskammer in Dresden befindliche sogenannte „grüne Watteauservice", so benannt nach den in dem von Höroldt damals erfundenen schönen Kupfergrün auf den freien Flächen, bei den Tellern auch im Spiegel, mit Ausführung der Fleischteile in Eisenrot gemalten „Watteauszenen", die im übrigen durch bunte Blumenmalerei ergänzt wurden. Es besaß zunächst runde[99])

Terrinen mit Früchten und Gemüsen als Griffe und Deckelknöpfe (Taf. 41). Und auch die Kaiserin von Rußland bestellte dann noch ein gleiches Service, das aber reicher ausgebildete Terrinen besaß und außer mit Blumen auch mit dem Andreaskreuz bemalt war. Daneben [100]) besaß sie auch eins mit dem „Brühlschen-Allerlei"-Muster (s. S. 180).

Neben diesen z. T. recht umfangreichen Einzelarbeiten entstanden dann durch Kändler und seine Gehilfen die unzähligen z. T. gleichfalls wieder auf Bestellung gearbeiteten, großen und kleinen Figuren und Gruppen. Sie stellen wieder keineswegs alle völlige Originalschöpfungen dar. Doch kaum, weil es jenen an schöpferischer Kraft gebrach, sondern weil vielfach die Besteller sie nach bestimmten Vorlagen angefertigt verlangten und so vor allem die Kaufleute, die gewisse Motive wohl für leichter verkäuflich hielten. Besonders taten dies auch Pariser Kaufleute, so der mit Lemaire zusammen schon so lange mit der Fabrik in Verbindung stehende Huet, daneben auch die Kaufleute Bazin und Lair, die Stiche, doch auch aquarellierte Zeichnungen, diese z. T. wieder nach Stichen oder auch nur als ganz allgemeine Umrißzeichnungen, einsandten. Sie haben sich in großer Zahl noch heute in der Manufaktur erhalten. Bewundernswert aber war, wie man diese Vorlagen dann hier in die Plastik umgesetzt hat. Die malerischen Vorlagen merkt man hier niemals. Es ist alles stets echt plastisch ausgefallen.

Der Hauptanteil fiel auch hier wieder dem unermüdlichen Kändler zu. Zunächst entstanden noch wieder eine ganze Reihe religiöser Darstellungen. So 1743 der hl. Vincentius Ferrerius [101]) nach einem Modell, das der damalige Hofbildhauer Lorenzo Matielli, der Schöpfer der Heiligenfiguren auf der Hofkirche in Dresden, geliefert hatte. Weiter im Jahre 1744 zwei Figuren des hl. Nepomuk, von denen die eine, von Reinicke vollendet, ihn in stehender Haltung, die andere, auf Wolken und von Engeln und Cherubimköpfen umgeben, auf einer Brücke kniend darstellte. Dann 1747 wieder ein Heiliger in Kapuzinertracht, sowie, „von Rom" aus bestellt, eine geistliche Figur. Und endlich schuf er zu dem Kruzifixus der 1743 für den König hergestellten Kreuzigungsgruppe eine Mutter Gottes sowie eine Maria Magdalena, die mit jenem allein vereinigt werden sollten.

Dann setzte er auch die so reizvollen „Krinolinengruppen" fort. So entstand 1741 eine am Klavier sitzende Dame mit einem sie küssenden Kavalier, daneben auch einmal eine Gruppe, bei der ein Fuchs auf diesem Instrumente sich zu betätigen versucht, während die Dame singend oder lauschend daneben sitzt. Dann 1744 ein „Ordensritter" mit dem Stern des polnischen Adlerordens vor der Brust, der eine Dame an der Hand führt, weiter eine auf einem Postament stehende, einen Mops haltende Dame, der meist ein zweiter zu Füßen liegt, sowie eine auf einem Stuhl sitzende, ein Kind auf dem Schoß haltende, die wieder von einem Kavalier geküßt wird. Ihnen folgte dann 1746 eine weitere Gruppe, auf der ein Kavalier eine auf der Erde sitzende Dame von hinten an sich reißt und zu küssen sucht, sowie im folgenden Jahre wiederum eine Dame am Klavier, neben der ein Kavalier Violine spielt, ein anderer die Flöte bläst. In ähnlicher Weise entstanden in dieser Zeit ein unter einem Baum ruhendes Jägerpaar, ein sich küssendes Liebespaar mit einem anspringenden, kleinen Mops, meist vor einer zierlich durchbrochenen Gitterlaube, sowie ein stehendes, sich küssendes Paar, das vielleicht durch einen Stich von Laurent Cars nach dem damals so beliebt werdenden Pariser Maler François Boucher in den oeuvres de Molière, nouvelle édition 1734 angeregt war. Weiter erschien eine auf einem Sockel stehende Dame mit Pilgerabzeichen und einem gleichfalls mit solchen versehenen Pilger, sowie eine breit hingesetzte, von einem Notenblatt singende Dame, die ein neben ihr sitzender Mezzotin auf der Laute begleitet, sowie ein stehendes Paar, zu der sich ein Jüngling in einer Art spanischer Tracht hinwendet (Taf. 50). Und endlich sind hier noch zwei Figuren in Theaterkostümen zu nennen, eine besonders reich gekleidete Dame mit ganz in die Breite gehender Krinoline, sowie ein gleichfalls sehr prächtig gekleideter junger Mann mit Federhut und kurzem Krinoliner̈öckchen, die keine Geringeren darstellten als Ludwig XV. und seine Mätresse, die Pompadour, in einer Szene aus dem Schauspiel Acis und Galathea. Sie waren nach einer Vorlage von Charles Nicolas Cochin, des dessinateur-décorateur des menus-plaisiers dieses Königs gebildet. Damit hatte Kändler eine ganz

stattliche Anzahl von derartigen Figuren und Gruppen geschaffen, die diese Gestalten in der mannigfaltigsten Weise vor Augen führten.

Daneben schuf Kändler 1741 auch noch einmal zwei größer als die früheren gehaltene Bettlerfiguren mit Musikinstrumenten, sowie einen tanzenden „tiroler" Bauern und nach einer „französischen Zeichnung in ziemlicher Größe" einen alten Mann in Bauerntracht, der den Dudel-

Abb. 53. Figuren aus der „italienischen Komödie", 1744 von Kändler.

sack bläst, sowie eine junge Bäuerin mit einem Korb auf dem Rücken. Weiter im Jahre 1742 einen Gärtner und 1744 einen säenden Bauern, dem sich um diese Zeit noch manche ähnliche Gestalten anschlossen. So ein eine Ziege zu Markt tragender, weiter ein Holz sägender sowie ein Holz hackender und ein Trauben essender Bauer, dann eine Bäuerin mit einem Semmelkorb unter dem Arm sowie die reizvolle Gruppe eines einer Magd Gänse anbietenden Bauern. Wieder im Jahre 1744 entstand eine junge Bettlerin mit einem Kind in einer Trage sowie einem Knaben an der Hand, zu der er anscheinend die Frau mit dem Kinde

in der Trage schon früher in kleinerem Maßstabe nach einem 1739 erschienenen Stich von Daullé nach einer Darstellung von Dumont le Rome geschaffen hatte. Hierzu gehört auch der humorvoll aufgefaßte betrunkene Fischer mit Fischen in den Händen. Auch sonst war hier der Humor schon eingezogen. Im Jahre 1742 war so eine Gruppe entstanden, bei der eine Frau kartenspielenden Männern ein Wickelkind vorzeigt, dann 1746 eine sehr dramatisch aufgefaßte, die einen neben einem umgeworfenen Tisch vor einer ihn abweisenden Schönen knieenden Liebhaber vorführt, auf den eine andere mit zusammengelegtem Krinolinenrock erregt zuschlägt. Sie ward damals als der „deutsche Francos" bezeichnet. Daneben schuf Kändler 1741 eine, die den Hofnarren Fröhlich darstellte, wie er ein altes Weib im Rennschlitten spazieren fährt, sowie eine weitere, bei der dieser dem Lustigmacher Schmiedel eine Mausefalle vorhält. Und endlich 1745 eine weitere, die ein junges, einem stöhnenden alten Manne sein krankes Bein behandelndes Weib vorführt.

Abb. 54. Harlekingruppe, 1744 von Kändler modelliert.

Daneben gestaltete Kändler auch wieder eine ganze Reihe von Figuren aus der „italienischen Komödie", diesmal jedoch nicht, wie im Jahrzehnt vorher, nur Harlekine, sondern auch die übrigen Typen derselben. So entstand 1744 eine ganze Folge von stehenden Einzelfiguren, die kleiner und ruhiger, jedoch auch weniger humorvoll und ausge-

lassen, als jene, gehalten sind (Abb. 53). Zu ihr gehören auch zwei häufiger vorkommende männliche Figuren in weißen Dominos mit Masken vor dem Gesicht[102]). Weiter schuf er auch eine ganze Reihe humoristischer, ja z. T. auch recht derber Gruppen dieser Art. So 1741 eine jetzt meist zu Unrecht als „Shylockgruppe" bezeichnete, bei der an eine sitzende Kolumbine von rechts in grotesker Haltung ein Pantalone herantritt. Weiter im Jahre 1744 eine eine Kolumbine sowie einen Harlekin, beide in grotesk tanzender Stellung, darstellende Gruppe (Abb. 54). Ihnen schloß sich in dieser Zeit eine Gruppe an, die einen alten, sitzenden Mann vorführt, der einem jungen Mädchen Liebeserklärungen macht, während zwei Harlekine ihn verhöhnen.

Abb. 55. Der „indiskrete Harlekin", um 1745 von Kändler modelliert.

Dann die jetzt meist als „indiskreter Harlekin" bezeichnete, bei der ein liegender Harlekin einem, von einem jungen Manne geliebkosten Mädchen unter die Röcke guckt (Abb. 55), sowie eine weitere, die einen jungen Mann mit leeren Taschen vorführt, der ein sich von ihm abwendendes Mädchen zu liebkosen strebt, indes ein auf seinem Rücken sitzender Amor auf ihn einschlägt und im Hintergrunde ein Harlekin ihm Rübchen schabt. Endlich sind aus dieser Zeit noch zu nennen die sitzende Gruppe eines Harlekin und einer Kolumbine, bei der ersterer eine Wurst hochhält, dann ein stehendes, sich küssendes Paar, bei der die

Kolumbine einen Vogelbauer trägt, sowie eine weitere stehende Gruppe, bei der diese eine Puppe in der Hand hält.

So hatte Kändler auch auf diesem damals so beliebten Gebiet eine ganze Reihe der originellsten und lebendigsten Schöpfungen zuwege gebracht, die anscheinend alle volle Originalschöpfungen gewesen zu sein scheinen. Weiter entnahm er dann einige Darstellungen dem gerade damals so allgemein sich verbreitenden Freimaurerorden. So schuf er 1743 einen auf einem höheren Sockel stehenden Angehörigen desselben mit dem Zirkel in der Hand und einem oder zwei Möpsen zu den Füßen (Abb. 56), sowie 1744 eine gleichfalls auf höherem Sockel stehende Gruppe dieser Art, bei der zwei Freimaurer einen Globus betrachten. Daneben entstanden auch wieder Nachbildungen fremdländischer Typen. So 1743 eine „Morlackengruppe", bei der ein unter einem Baum sitzender Mann einer Frau einen Schinken reicht, weiter 1744 eine „Polengruppe", einen vornehmen Polen darstellend, der einer sitzenden Polin die Hand küßt, 1745 eine auf einem Kamel reitende Perserin, sowie ein „lustiger" Japaner.

Abb. 56. Freimaurer, 1743 von Kändler modelliert.

Dann gestaltete Kändler auch einige Jägerfiguren. So 1744 mit Beihilfe Eberleins einen Falkonier mit einem weiblichen Gegenstück dazu, sowie 1746 einen Jäger und eine Jägerin mit angelegten Flinten. Weiter eine ganze Reihe von Soldatenfiguren. So 1741 einen Kürassier zu Pferde, einen Musketier mit Gewehr bei Fuß und einen Schweizer

Fußtrabanten, sowie 1745 einen „römischen Soldaten". Daneben griff er auch wieder in die vornehme Welt und schuf eine ganze Reihe von Einzelfiguren von vornehmen Damen und ihren Kavalieren, die damals z. T. hier als „Watteaufiguren" bezeichnet wurden. So stammt aus dieser Zeit der an einem Schreibtisch schreibende Kavalier. Von bürgerlichen Gestalten ist dagegen vor allem ein Ratsherr aus dem Jahre 1741 zu nennen, dem ein Diener die Akten nachträgt. Und dann entstand noch, wohl durch einen Auftrag aus Paris, eine Folge von sogenannten „Ausrufern", auch „cris de Paris" genannt, d. h. von Typen der dort üblichen Straßenverkäufer (Abb. 57). Sie waren mehr oder weniger freie Nachbildungen der von dem bekannten Kunstforscher und Dilettanten Grafen Caylus angefertigten, 1737 zuerst erschienenen Stiche nach Zeichnungen des Architekten und Bildhauers Edm. Bouchardon.

Abb. 57. Kesselflicker aus der Folge der ersten „Ausrufer", um 1745 von Kändler modelliert.

Recht zahlreich waren dann auch die allegorischen und mythologischen Gestalten. So modellierte 1741 Kändler die „vier Jahreszeiten" als sitzende Kinder auf Sockeln und einen Saturn, sowie von 1745 an, ziemlich groß gehalten, die „vier Weltteile", in Gestalt neben für sie charakteristischen Tieren ruhenden weiblichen Figuren, neben denen die Europa auch noch einmal auf einem springenden Pferde sitzend vorkommt. Ihnen schlossen sich im Jahre 1745 die mit Beihilfe Eberleins modellierten „vier Jahreszeiten" als stehende weibliche Gestalten an, dann die ganz ähnlich gebildeten „fünf Sinne", sowie die ersten jener „Götterwagen", die Kändler später noch häufiger gestaltet hat. Sie stellten Apollo auf einem Wagen mit vier eilenden Pferden dar, sowie anscheinend auch schon

einen Neptunwagen. Daneben entstanden im Jahre 1747 verschiedene einzelne Göttergestalten, so eine Juno, eine Minerva, sowie auch eine große Venus. Und dann auch eine der damals so beliebten „Rapina"-gruppen, in diesem Falle den Raub der Sabinerinnen darstellend, sowie auch die Darstellungen der „vier Elemente" mit liegenden nackten Gestalten und Amoretten und große, liegende, die Elbe und die Weichsel darstellende Figuren.

Dann gab es auch wieder eine ganze Reihe von meist kleineren Tierschöpfungen. So 1741 ein Rebhuhn, dieses in natürlicher Größe, ein Perlhuhn und eine Perlhenne, zwei Bären und zwei sitzende Hunde. Dann 1742 einen Frosch, 1744 einen auf einem Kissen ruhenden Mops, wieder in natürlicher Größe, 1746 einen kleinen Elefanten sowie 1747 verschiedene Hirsche, einen gehenden, einen laufenden sowie einen erlegten und dann noch eine Muttersau mit zwei Frischlingen. Gleichzeitig hatte Kändler auch mit der Darstellung von Tierhetzen begonnen (Abb. 81). So gab es 1741 einen mit Hunden kämpfenden Auerochsen, sowie einen von solchen zu Boden geworfenen Hirsch und endlich 1747 eine „wilde Schweinsjagd", sowie eine Bärenhatz.

In diesem Sinne schuf Kändler auch nach dem Jahre 1748 weiter[108]). Nur wurden die Arbeiten unter dem Einfluß des das Zarte, Weiche, Zierliche liebenden Rokoko nun immer zierlicher und eleganter gehalten und auch nicht mehr so kräftig und flott durchgeführt. Auch traten bald an die Stelle der bisherigen einfachen, meist rechteckig gehaltenen Sockel jetzt rundliche mit mehr oder weniger reichen Rokailleeinfassungen, die aber gleichfalls noch, wie jene, mit einzelnen Blumen und Blättern belegt wurden. An mythologischen Darstellungen schuf damals Kändler eine ganze Reihe kleiner Götterwagen, so um 1753 solche mit Apollo und Venus, sowie 1755 den mit der Juno, dann um 1754 eine Bacchusgruppe mit dem einen Pokal hochhebenden Bacchus, ferner im Jahre 1755 für den König Gruppen der „vier Jahreszeiten", bei denen auf hohen Sockeln über Gewölk sitzende antike, diese charakterisierende Gottheiten Medaillons halten, die bald bemalt, bald mit

antiken Reliefköpfen ausgefüllt wurden. Weiter in der Zeit bis zum Jahre 1756 zwei größere liegende Zentauren mit Amoretten auf dem Rücken, eine gleichfalls ziemlich groß gehaltene Anchisesgruppe, dann Herkules mit dem Stier, sowie eine Gruppe der Leda. Daneben entstanden, namentlich am Ende dieser Zeit, eine ganze Reihe von kleineren Amoretten- und Kinderfiguren in allen möglichen Stellungen und Verrichtungen. Sie scheinen damals besonders in Frankreich, infolge der gleiche Motive darstellenden Malereien Bouchers, stark begehrt gewesen zu sein, da von 1755 die Pariser Händler Huet und Bazin zahlreiche Vorlagen für solche einschickten. Auch sandten sie 1756 solche für die wahrscheinlich damals von Kändler modellierten sogenannten Türkenkinder ein. Ihnen schlossen sich weitere für in die Kostüme der „italienischen Komödie" gekleidete „Komödien-" sowie auch für „Gärtnerkinder" an, und auch für antike Gottheiten, so Herkules und Omphale und Zephyr und Flora darstellende Gruppen, sowie für die „musikalische Kinderkapelle". Sie können jedoch auch z. T., da ihre Vorlagen am Ende dieser Zeit eingesandt wurden, erst in der folgenden Periode ausgeführt worden sein.

Abb. 58. Offizier, um 1750 von Kändler modelliert.

Dagegen traten die Schilderungen aus dem gesellschaftlichen Leben jetzt anscheinend stark in den Hintergrund. Nachweisen lassen sich für diese Zeit nur eine „Spielergruppe" mit drei Figuren, ferner zwei lebhaft bewegte Duellanten, sowie zwei Kavaliere, der eine mit einer Schnupftabaksdose in der Hand, der andere mit einem Hunde spielend. Ihnen kann man dann noch die so reizende, wohl nach einer male-

rischen Vorlage gebildete Gruppe hinzufügen, bei der eine junge Mutter einem kleinen Mädchen vor einem Toilettetischchen die Haare ordnet. Dafür treten jetzt, dem Geschmack der Zeit entsprechend, immer mehr die sogenannten „Schäferfiguren" auf, das heißt sich als Schäfer und

Abb. 59. Pferd mit Mohren, um 1450 von Kändler modelliert.

Schäferinnen gebende Mitglieder der vornehmen Gesellschaft. Von ihnen schuf Kändler damals eine Reihe von ganz groß gehaltenen Paaren in stehender Haltung. Und auch Soldaten entstanden damals wieder (Abb. 58), so ein Husar zu Pferde, sowie auch ein gleichfalls berittener Jäger. Und auch die beiden schönen Gruppen mit von Mohren gebändigten Pferden dürften dieser Zeit angehören (Abb. 59).

Besonders zahlreich jedoch wurden jetzt Typen des einfacheren Volkes wiedergegeben. So schuf Kändler in dieser Zeit eine ganze Reihe von stehenden Handwerkern, zu denen auch ein tanzendes Schusterpaar gehört (Abb. 60). Weiter eine wieder an einem Tisch mit Spinnrad sitzende Frau mit einem Buch in der Hand, sowie um 1755, vielleicht infolge eines Festes am Hofe des Königs eine ganze Folge von stehenden, z. T. musizierenden Bergleuten (Abb. 61), sowie auch eine große figurenreiche Bergmannsgruppe, bei der Bergleute in den verschiedensten Verrichtungen um einen Schacht versammelt sind, ein auf der Spitze stehender Berghauptmann das Ganze krönt[104]). Hinzu trat dann noch eine neue Folge von jetzt kleiner gehaltenen, zierlichen „Pariser Ausrufern", die Kändler im Verein mit Reinicke auf Grund von 1753 von Huet aus Paris eingesandten kolorierten Zeichnungen schuf (Abb. 62). Weiter eine Reihe von einzelnen nach in England herausgekommenen, noch in der Manufaktur erhaltenen Stichen von C. Tempesta, gleichfalls mit Reinicke zusammen, ausgeführten einzelnen Figuren. Darunter befinden sich ein Quäker, eine Quäkerin, eine Vogelhändlerin, eine Bettlerin mit zwei Kindern, eine Kirschenverkäuferin, sowie eine Hausiererin.

Abb. 60. Tanzendes Schusterpaar, aus der um 1750 von Kändler modellierten Folge von Handwerkern.

Zu ihnen gehören auch die noch immer als Graf und Gräfin Brühl bezeichneten Figuren, ein Herr mit stattlicher Allongeperrücke und eine vornehm gekleidete Dame, die in Wirklichkeit jedoch den „squire of Alsacia" und eine Londoner Kurtisane darstellen.

Besonders häufig sind aber damals fremde Volkstypen dargestellt worden. So entstand, anscheinend im Verein mit Reinicke und Meyer, eine ganze Folge von sehr reizvollen Figuren und Gruppen von Chinesen von denen, letztere meist sich mit ihren Kindern beschäftigende junge Chinesinnen, vorführen (Abb. 63). Auch befindet sich unter ihnen ein unter einer Laube sitzendes junges Liebespaar. Sie sind nach den Stichen „Les délices de l'enfance" von J. J. Balechou nach Boucher angefertigt worden. Weiter gab es, wohl mit Reinickes Beihilfe, eine nach den Radierungen des von dem französischen Gesandten M. de Ferriol 1714 herausgegebenen Werkes Différantes nations du Levant angefertigte, stattliche Folge von größer gehaltenen, stehenden männlichen und weiblichen Figuren, die vor allem Vertreter der östlichen Völker Europas sowie Asiens in ihren malerischen Kostümen vorführen (Abb. 64). Dann einen auf einem Elefanten reitenden Türken mit einem Neger davor (Abb. 65), zu dem als Gegenstück ein auf

Abb. 61. Bergleute, aus der um 1750 von Kändler modellierten Folge.

einem Nashorn sitzender kam. Und auch eine recht große Figur verwandter Art schuf damals Kändler: ein ganz phantastisch gekleidetes, stehendes, altes, abschreckend häßliches Weib, das als „ägyptische Zauberin" bezeichnet wird.

Ganz für sich steht dann aber eine wieder humoristische Folge: die von Kändler, wohl zusammen mit Reinicke, etwa um 1755 nach

Abb. 62. „Pariser Ausrufer", aus der 1755 von Kändler und Reinicke modellierten Folge.

französischen Vorlagen geschaffene, aus über 20 Figuren bestehende „Affenkapelle", die nach der Tradition eine Karrikatur der Kapelle des Grafen Brühl gewesen sein soll (Abb. 66). Sie stellt hinsichtlich der Mannigfaltigkeit und Komik der Wiedergabe eins der originellsten Werke der Meißner Manufaktur dar, ist aber später stark überarbeitet worden (Abb. 66). Und dann sind als eigenartige Arbeiten dieser Zeit noch von reichen Rokokorahmen umschlossene Reliefs zu erwähnen, die die einzelnen Stationen des Kreuzwegs vorführen, in z. T. recht lebendigen Szenen.

Inzwischen hatte auch Eberlein allein noch eine ganze Anzahl von Figuren und Gruppen geschaffen, darunter eine ganze Reihe mythologischer in stehender Haltung. So 1741 die Liebe in Begleitung zweier Kinder, eine Venus mit Amor (Abb. 67), sowie nach der bekannten Berninischen Gruppe Apollo und Daphne. Dann 1744 Jupiter mit dem Adler und

Abb. 63. Chinesengruppen, aus der 1750 von Kändler, Reinicke und Meyer modellierten Folge.

Apollo mit einer Harfe, 1745 eine Flora und die drei Grazien, 1747 einen Merkur. Daneben entstanden einzelne Kinderfiguren, die die Astronomie, die Geometrie, die Arimethik, die Poesie und die Zeichenkunst darstellten, sowie auch die Hoffnung mit Anker und Falken. Dann weiter bald nach 1745, wenn nicht schon etwas früher, auch eine ganze Reihe sogenannter „ovidischer" Gruppen, wie man damals solche, die Liebesszenen aus der antiken Mythologie darstellten, zu bezeichnen pflegten, so Diana und Aktäon und Acis und Galatea (Abb. 68). Sie sind alle auf ungewöhnlich hohe, kantige Sockel gestellt,

die, mit pastoralen Emblemen in leichtem Relief geschmückt, noch ganz im Barockstil gehalten sind.

Daneben entstanden durch ihn auch religiöse Schöpfungen. So 1745 eine Gruppe Adam und Eva, sowie 1747 ein Heiliger in Bischofstracht mit Kreuz und Büchern. Weiter ein die Büchse ladender Jäger, sowie 1745 ein anderer mit Hund und Fangeisen. Weiter schuf er im Jahre 1746 einen großen und einen kleinen holländischen Bauern, sowie ein sitzendes nähendes „holländisches" Bauernmädchen und als Gegenstück dazu ein spitzenklöppelndes, sowie die sehr reizvolle stehende Figur einer Gärtnerin mit eigenartigem, breitkrempigem Strohhut (Abb. 69). Schließlich sind noch zu nennen: für das Jahr 1745 eine sehr graziöse, kleine, stehende Polin in Halbkrinoline mit einem Fächer in der Hand, sowie ein liegender Hirsch, und für 1747 ein römischer Soldat „mit Spieß", der sich auf seinen Schild stützt.

Abb. 64. Orientalen, aus der um 1750 von Kändler und Reinicke modellierten Folge.

Neben Eberlein war der 1743 in die Manufaktur eingetretene Peter Reinicke am meisten selbständig tätig. Mythologische Darstellungen, wie 1747 z. B. einen Saturn, scheint er freilich weniger angefertigt zu haben, vielleicht, weil er die Darstellung des Nackten nicht

völlig beherrschte. Dagegen schuf er auf religiösem Gebiet außer den bereits (S. 175) erwähnten, für den Kardinal Albani angefertigten Büsten von Päpsten, 1744 einen kleinen Nepomuk, sowie im folgenden Jahre zwei gleichfalls klein gehaltene Statuetten des hl. Petrus und Paulus.

Abb. 65. Sultan auf Elefanten, um 1750.

Im übrigen jedoch bewegen sich seine Darstellungen mehr auf realistischem Gebiete. So gestaltete er gleich nach seinem Eintritt in die Manufaktur im Jahre 1743 für die Brühlsche Konditorei fünf als „indianische Bagodten" bezeichnete, kleine mehr oder weniger belebte Chinesenfiguren (Abb. 70). Dann in diesem wie in dem folgenden Jahre nach von Joutain gestochenen Darstellungen von Calot eine ganze Folge von gleichfalls recht klein gehaltenen Figuren aus der „italienischen Komödie",

die weit mehr Typen enthielt, als die früher hier angefertigten (Abb. 71). Weiter entstand 1743 ein Läufer, 1744 ein Jäger mit einem Hund, dem ein Hase aus der Jagdtasche hängt, sowie mehrfach auch Bauernfiguren. So 1744 ein säender Bauer und ein Bauernweib mit einem Tragkorb und ein weiteres mit einem Vogelbauer und einem Vogel in der Hand.

Abb. 66. Figuren aus dem um 1750 von Kändler und Reinicke modellierten „Affenkonzert".

Dann 1744 eine „Tirolerin mit Taburettkasten" sowie 1747 ein „Französischer", das heißt sicher wieder nach einer aus Paris eingesandten Vorlage angefertigter Brotträger. Weiter modellierte er eine ganze Reihe von Orientalen. So 1744 einen Türken mit einer Guitarre unter dem Arm (Abb. 72), eine Zither spielende Türkin und 1746 kleinere Figuren dieser Art, einen stehenden Türken und eine Türkin, eine tanzende Türkin, einen Janitscharen und anderes mehr. Ganz auffallend viel hat

er dann endlich auch Tiere gestaltet. So entstanden 1743 eine Katze und zwei Füchse, 1744 zwei bekrönte Adler, 1745 ein Mops, sowie ein Elefant, 1746 zwei Auerochsen, 1747 drei Schafe, ein Schäferhund und ein Krokodil, das ein Kind im Rachen hält. Nach 1748 sind ihm dann zuzuschreiben: die größeren

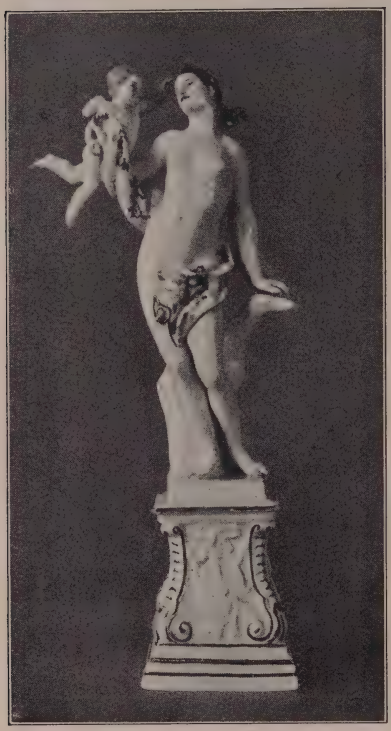


Abb. 67. Venus mit Amor, 1741 von Eberlein modelliert.

Abb. 68. Acis und Galatea, um 1748 von Eberlein modelliert.

Figuren eines tanzenden Bauern und einer gleichfalls tanzenden Bäuerin in einer Haube, ferner fünf kleinere von ruhig dastehenden Bauern und Bäuerinnen, sowie auch vielleicht ein reitender Bauer. Im übrigen half er sehr viel Kändler bei seinen Arbeiten und schuf auch so, wie oben angegeben, einige Figuren der von Kändler in dieser Zeit angefertigten, größeren Serien. Er scheint ein recht brauchbarer Künstler gewesen

zu sein, der aber von allen für die Meißner Manufaktur damals arbeitenden am wenigsten besondere Eigenart besaß. Seine Werke heben sich wohl am wenigsten von denen der übrigen ab.

Recht zahlreiche Arbeiten hat dann auch der erst seit 1748 in Meißen arbeitende Elias Meyer geliefert[105]). Er bewegte sich mit sichtbarer Vorliebe im Gebiet des Mythologischen und Allegorischen sowie auch im Bereich der vornehmen Welt. So schuf er auf ersterem einen das linke Bein auf einen Baumstumpf aufstützenden Aktäon, sowie eine Serie kleiner Musen. Auf allegorischem Gebiet dann vor allem eine ganze Reihe kleinerer Figuren, so der Gerechtigkeit, der Stärke, der Großmut und der Ehre, sowie wohl auch schon in dieser Zeit eine Folge von vier „die vier Jahreszeiten" wiedergebenden, stehenden, bewegten Gestalten (Abb. 82). Recht kraß aufgefaßt waren dann zwei ganz ins realistische Leben übertragene Gruppen des Geizes und der Verschwendung. Weit reizvoller jedoch geben sich seine Darstellungen aus dem vornehmen Leben, wie ein sitzender Kavalier mit großer Dogge und das Gegenstück dazu, einer Dame, die einen kleinen Wachtelhund liebkost, dann zwei aus je drei Figuren bestehende, sogenannte „musikalische" Gruppen mit einem Liebespaar und sitzenden Musikanten davor, weiter eine Kastagnetten schlagende Tänzerin mit dazu gehörendem, tanzendem Kavalier, ein ländlich gekleideter, vor einer Ruine sitzender Herr mit einem Vogelbauer und eine Dame mit einem Hahn im Korbe (Abb. 83). Hierzu gehört auch die recht reizvolle Serie einer Soldatenkapelle, bei der die Musikanten, teils stehend teils sitzend, die verschiedensten Instrumente spielen. Dann sind noch von seiner Hand zwei Paare von ungefähr 30 cm hohen, als

Abb. 69. Gärtnerin, 1746 von Eberlein modelliert.

„Malabaren" bezeichneten, z. T. ziemlich lebhaft bewegten, musizierenden Chinesen und Chinesinnen, die wahrscheinlich nach Vorlagen geschaffen sind (Taf. 51) zu nennen sowie, als vereinzelte Schöpfungen, ein sehr schlank gebildeter Wasserträger, sowie eine sitzende Traubenverkäuferin. Und endlich hat er auch einmal den König in einer 27 cm hohen Statuette

Abb. 70. Chinesen, 1743 von Reinicke modelliert.

auf springendem Pferde dargestellt, ein ziemlich realistisch gehaltenes Werk, das sich aber an Schwung der Ausführung mit Kändlers ähnlichen Darstellungen nicht messen kann. Doch entschieden war Meyer einer der begabtesten Künstler, die Meißen damals besessen hat. Nur erscheinen manche seiner Figuren ganz auffallend lang und ihre Köpfe dann viel zu klein, worüber sich Kändler auch anscheinend mehrfach aufgehalten hat, was schließlich zu einem nicht gerade freundlichen Verhältnis zwischen beiden geführt hat. Doch haben sie gerade dadurch vielfach etwas recht Graziöses und Zierliches erhalten. Daneben hat

er sich auch bisweilen in seinen Kompositionen ein wenig wiederholt. Doch kaum einer der an der Manufaktur tätigen Künstler hat sich von Kändlers überragender Schaffensweise so frei zu machen gewußt und ist so seine eigenen Wege gegangen. Seine Arbeiten sind darum auch wohl am leichtesten unter denen der übrigen Künstler der Meißner Manufaktur heraus zu finden.

Sehr wenig Selbstständiges hat dagegen der schon seit 1739 an der Manufaktur tätige, doch bereits 1750 verstorbene Joh. Gottlieb Ehder

Abb. 71. Figuren aus der 1743 und 1744 von Reinicke modellierten „italienischen Komödie".

geleistet. Er scheint der am wenigsten befähigte unter den Meißner Plastikern gewesen zu sein. Seine Aufgabe war, vor allem einfachere Gefäße herzustellen, dann die von anderen entworfenen, reicheren weiter durchzuführen, sowie bei plastischen Arbeiten vor allem das rein Dekorative auszuarbeiten. Ganz eigene Arbeiten scheinen gewesen zu sein: im Jahre 1740 ein Frosch und ein Papagei, 1741 ein Wiedehopf und ein Seidenschwanz, dann eine Schäfergruppe, bestehend aus Schäfer und Schäferin, einem Hund und drei Schafen, sowie im Jahre 1743 Rebhühner. Daneben gestaltete er Tabattieren, Stockhaken, vor allem aber Pfeifenköpfe, so einen mit japanischen Zierraten, andere in Form eines Mohren-, eines Bacchus-, eines „Frauenzimmer"-, eines Japaner-, eines

Satyrkopfes, sowie auch einen mit vier Gesichtern. Dann aber hat er auch eine ganze Reihe von kleinen Häuschen modelliert, eine Kirche, Bauernhäuser, Scheunen und Schuppen, sowie von kleinen mit Figuren besetzten „Lustschiffen", wie alle diese damals vielfach zur Ausschmückung von Tafeln verwandt wurden. Auch Graf Brühl hat sich damals solche für seine Konditorei in Schloß Pförten anfertigen lassen.

Abb. 72. Türke mit Guitarre, 1744 von Reinicke modelliert.

* * *

Es ist eine ganz erstaunliche Arbeit gewesen, die damals auf dem Gebiet der figürlichen Plastik in Meißen geleistet worden ist. Und dabei hat Kändler daneben mit seinen Gehilfen auch noch fast alle Gefäße, Vasen, Geschirre, Aufsätze, Leuchter, Uhrgehäuse und vieles andere mehr im Sinne des neuen Stils, des Rokoko, völlig umgestaltet und auch noch eine Fülle der in dieser Zeit, namentlich bei den vornehmen Damen, so besonders beliebten kleinen und kleinsten Dinge, der „Galanterien" neu geschaffen. Man begreift kaum, wie neben den so vielen und z. T. auch so umfangreichen anderen Arbeiten auch dies alles damals hier hat zustande gebracht werden können und dabei mit so großem Geschick und solcher Sorgfalt. Dabei wurde auch auf diesem Gebiete alles bisher Geschaffene fast völlig beiseite gesetzt und auch nicht mehr, wie vordem, bei anderen Künsten, so der Goldschmiedekunst, Anleihen gemacht. Wie schon bei den Hauptarbeiten dieser Zeit, ist jetzt auch hier fast alles, gestützt auf die Formenwelt, die das Rokoko eingeführt hatte, und auf die naturalistischen Neigungen dieses, rein aus dem Wesen des Porzellans erdacht und durchgeführt worden.

Und wohl der größte Teil der damals auf diesem Gebiete geschaffenen Formen ist auch in Meißen selber erfunden worden. Doch hat man daneben auch hier jetzt bisweilen nach von Paris eingesandten Modellen gearbeitet.

So entstanden eine ganze Reihe neuer Geschirrformen, die durch leicht erhabenen, mit den Gefäßen zugleich geformten Reliefschmuck verziert waren, mit meist jetzt oval gehaltenen Terrinen, deren Füße, Griffe sowie Deckelknöpfe als Muschelwerk, Blumen oder Früchte, letztere auch als Kinder mit Füllhörnern oder Blumen, zierlich hingelagerte weibliche Gestalten oder ähnlich gebildet waren. Zunächst wurden hierbei, wohl unter dem Einfluß des bewegteren Rokoko, die bisherigen Korbflechtmuster umgestaltet. So trat an die Stelle des „Oziermusters", von nun an „Altozier" genannt, das „Neuozier" mit gewundener Rippung und feinerem, jetzt nur noch den äußeren Teil der Ränder bedeckendem, parallelem Geflecht (Abb. 73). Gleichzeitig ward auch das „Altbrandensteinmuster" von Eberlein 1744 zum „Neubrandensteinmuster" umgeändert, mit gleichfalls gewundener Rippung und nur den äußeren Teil des Randes füllendem Flechtwerk. Daneben gesellte sich zu den in dieser Zeit aufkommenden, bereits (s. S. 180 u. 184) erwähnten „Gotzkowsky- und Brühlschen Allerleimustern" im Jahre 1743

Abb. 73. Teller mit „Neuozierrand" und bunter Blumenmalerei, um 1745.

das sogenannte „Dulongmuster", so benannt nach der Amsterdamer Firma „Dulong, Godefroy et Dulong", mit der die Manufaktur schon seit längerer Zeit in Geschäftsverbindung stand. Es zeigt auf dem Rand der Teller vier noch ganz symmetrisch gehaltene Rokaillekartuschen, dazwischen abwechselnd drei Pfeifen oder palmettenartigen Gebilde unter hochgeschwungenen Linien (Abb. 74). Daneben ward damals auch das „Marseillemuster" verwandt, das seine Bezeichnung wohl durch eine Bestellung aus dieser Stadt erhielt. Es bestand am Rande aus drei von Gitterwerk und Blumen eingefaßten Kartuschen, die unten durch Blütenkränze miteinander verbunden waren (Abb. 75). Daneben gab es jedoch noch andere Reliefmuster dieser Art, so z. B. mit aufrechtstehenden, nebeneinandergelegten Vergißmeinnichtzweigen. Auch kommt das „Gotzkowskymuster" in größerer Ausführung mit leichten Veränderungen vor. Und endlich wurden die Ränder der Teller und Schüsseln jetzt vielfach ganz oder teilweise in gestreckte, leicht plastisch durchgeführte Blumensträuße darstellender Musterung durchbrochen, die Kändlers Vorliebe in dieser Zeit für lockere, durchbrochene Formen auch auf dies Gebiet übertrug.

Abb. 74. Teller mit dem 1743 modellierten „Dulongmuster" und bunter Vogel- und Blumenmalerei.

Daneben ward jetzt auch das Belegen mit einzelnen zusammengesetzten Blumen und Blütenzweigen fortgesetzt, ja nur immer reicher

durchgeführt. So wurden jetzt auch bisweilen die Bildfelder auf den Vasen mit kleinen Blumenkränzen eingerahmt, gleichzeitig auch noch die Schneeballen- oder Vergißmeinnichtbelege hergestellt und dann zur Ausschmückung der Tafeln kleine Teller über und über mit Haufen von einzelnen locker neben und übereinander gelegten, verschiedenartigen Blumen oder Früchten bedeckt. Und ebenso wurden die rein naturalistischen Gestaltungen fortgesetzt. So entstanden jetzt Dosen in Form von Artischocken oder Rosen und Tulpen, kleine Schneckenhäuser zur Aufnahme von aus Schnecken bereiteten Speisen, dann Schalen, die ähnlich, wie japanische Schalen der Dresdner Sammlung, wie nebeneinandergelegte, große Blätter, auch in Verbindung mit großen Sonnenblumen, gestaltet waren. Hochstrebende Gegenstände, so vor allem Leuchter, formte man dagegen ganz wie gewundenes Astwerk, das man mehr oder weniger reich mit Blumen und Blättern besetzte. Vor allem aber verband man jetzt derartige Gestaltungen gern mit figürlichen Zutaten. So setzte man z. B. vor oder zwischen das Geäst solcher Leuchter Kinder oder jugendliche Gestalten oder auch ganze kleine Szenen, die z. B. das Herunternehmen von Eiern darstellten, oder endlich auch wieder allegorische Darstellungen, wie die „vier Jahreszeiten". Verbindungen von Gefäßen mit Figuren aller Art wurden jetzt

Abb 75. Teller mit „Marseillemuster" und bunter Blumenmalerei, um 1745.

überhaupt beliebt, wie dies vor allem bei den für den französischen Hof geschaffenen, großen Vasen geschehen war. Ein Hauptstück dieser Art stellt die im Münchner Nationalmuseum befindliche, 67 cm hohe und damit wohl größte Vase, die Meißen in dieser Zeit geschaffen, dar, die reich mit Blumen und Früchten belegt und mit durchbrochenem Deckel versehen, am Fuß mit einer nach einem Blumenkorb langenden, liegenden Flora, an der Seite mit einem fliegenden Putto besetzt ist. Daneben werden vor allem die jetzt aufkommenden sogenannten Potpourrivasen mit zum Herauslassen der Wohlgerüche aus getrockneten Blumen oder Kräutern durchbrochenen Deckeln so gestaltet. Sie erheben sich, meist reich durch angesetzte Blumen und Blätter belebt, vielfach über mehr oder weniger hohen, gleichfalls mit Blumen besetzten Erdsockeln, die vorne, so auf einer von Eberlein modellierten, eine Mutter im Kreis ihrer Kinder, auf einer von Ehder angefertigten, einen Rebhühner aufspürenden Jagdhund, sonst ein vor einem Blumenkorb mit einem nackten Knaben sitzendes junges Mädchen (Abb. 76) oder ähnliches dieser Art zeigen. Oder man setzte auch auf die Henkel der Vasen kleine, so u. a. die „vier Jahreszeiten" (Taf. 53) darstellende Figürchen, brachte an Uhr-

Abb. 76. Potpourrivase mit Blumenschmuck und figürlichem Beiwerk, um 1750.

gehäusen den Kopf oder die ganze Gestalt des Saturn oder sonstige allegorische Gestalten an. Daneben setzte Kändler im Jahre 1748 ein solches auch einmal auf einen Palmenbaum und umgab diesen mit den Darstellungen der Zeit, des Glücks und einem Blumen haltenden Genius. Dann modellierte er auch ein Tintenfaß mit einem Chinesenpaar unter einem Schirm und als kleine Chinesenknaben gebildeten Gefäßen, sowie eine ganze Reihe von Weihwasserbecken, die in der verschiedensten Weise von Engeln oder Cherubimköpfen begleitet waren. Auch Eberlein schuf ein solches im Jahre 1742, das, von zwei Engeln getragen, die Mutter Gottes auf einer Kugel nebst sechs Cherubimen zeigte. Vor allem aber wurden jetzt Konfekt-, Zuckerschalen und ähnliche Gefäße für die Tafel mit bald liegenden, bald sitzenden oder stehenden Figuren der verschiedensten Art in Verbindung gebracht. So gab es solche mit Mohren, dann mit Bauern, Türken und Türkinnen (Abb. 77), mit hingelagerten Kavalieren und Damen, mit den Darstellungen der „vier Jahreszeiten". Daneben finden sich Kinder mit Körben, Füllhörner haltende weibliche Gestalten und anderes mehr. Derartige Gestaltungen wurden dann auch zusammen mit den erwähnten, ganz naturalistischen Bildungen um ein gleichfalls in dieser Weise durchgeführtes höheres Mittelstück zu größeren Aufsätzen vereinigt.

Abb. 77. Konfektschale in Form einer von einer Türkin gehaltenen Muschel, um 1745.

Und endlich entstanden so auch eine ganze Reihe von zierlichen Flakons, die teils gleichfalls mit figürlichem Beiwerk versehen, teils ganz

als Figuren gestaltet wurden, sowie auch wieder eine ganze Anzahl von ebenfalls figürlich durchgeführten Pfeifenköpfen. So schuf Kändler 1742 einen mit dem Kopf des Hofnarren Fröhlich, sowie 1743 einen anderen mit dem seines Gefährten, des Lustigmachers Schmiedel. Und in recht mannigfaltiger Weise wurden dann auch die übrigen kleineren, besonderen Zwecken dienenden Gegenstände durchgeführt, die Tabaksdosen und Pfeifenstopfer, unter denen die sogenannten „Flohbeine" besonders zu nennen sind, dann die vielen „Galanterien", die Nadeldosen, kleinen Schälchen und Körbchen, die Väschen, Augenkühler, Wickelsterne und anderes mehr. Auch hier drang vielfach der Naturalismus ein und führte reizvolle Bildungen herbei.

So kam auch auf dem Gebiet der Geschirre und sonstigen Gefäße und Geräte eine Fülle der verschiedenartigsten Arbeiten zusammen, die alle den Geist der neuen Zeit atmen und den verschiedensten Bedürfnissen entsprachen. Die Aufsicht über diese Unmenge von Formen aber erhielt ein Bruder Kändlers, Christian Heinrich Kändler, den jener hier als Former und Bossierer hatte anstellen lassen. Er ward auch zum Kammerkonduktor und Vorsteher des „Former- und Dreherkorps" ernannt. Auch durfte er seinen Bruder vertreten, wenn dieser abwesend war.

* * *

Daß bei diesem so allgemeinen Vordringen des plastischen Elements für Höroldts Betätigung der Raum noch enger ward als vordem war nur zu natürlich. Größere Flächen zur Bemalung blieben ihm kaum noch übrig. So mußte sich seine Tätigkeit immer mehr auf die Bemalung der Frühstücksgeschirre und sonstigen kleineren Dinge beschränken, im übrigen jedoch sich mit dem Staffieren der von Kändler und seinen Mitarbeitern geschaffenen plastischen Arbeiten begnügen. Das mag ihn manchmal nicht wenig verdrossen haben, zumal er noch immer der eigentliche künstlerische Oberleiter der Manufaktur war, dem selbst Kändler unterstellt blieb. An äußerer Ehrung hat es ihm freilich auch damals nicht gefehlt. 1749 ward er in Anerkennung seiner bisherigen Verdienste zum Bergrat ernannt, gehörte mithin damit

zu den höheren Beamten Sachsens. Im übrigen vermehrten sich nur die Reibereien, die in den vorhergehenden Perioden bereits begonnen hatten, und fast alle Berichte dieser Zeit über Übelstände in der Fabrik liefen darauf hinaus, Höroldt dabei die Schuld zuzuweisen. Auch Kändler war manchmal auf ihn recht schlecht zu sprechen, ja im Jahre 1751 behauptete der ewig Vorwärtsdrängende sogar, daß jener der Malerabteilung gar nicht mehr gewachsen wäre. Denn deren Leiter müßte auf den verschiedensten Gebieten selber zu schaffen imstande sein und nicht bloß, „worauf jener sich appliziere", „japanische" Figuren zu malen verstehen. Auch seien unter seinen 190 Malern kaum zehn, die wirklich künstlerischer Arbeiten fähig wären. Und dabei gäbe er einem Blumen-, Früchte- und Insektenmaler Landschaften und Tiere, einem „Watteaumaler" dagegen Blumen, Früchte, Insekten, Porträts, Historien, Bataillen und ähnliches zu malen. Auch fehlten manche Farben vollständig, so das „Ponso", weshalb die Meißner Blumenmalerei in Frankreich auch nicht mehr geschätzt würde. Selbst unter den „Zeichenmeistern" sei niemand imstande, die zur Zeit besonders beliebten Motive, so z. B. galante Szenen, zu entwerfen, weshalb sich wieder besonders die Franzosen darüber beklagten, daß fast alles nur nach in ihrem Lande herausgekommenen Kupferstichen bemalt würde. Diese Vorwürfe Kändlers waren an sich wohl z. T. berechtigt, wenn er ja auch selber damals vielfach fremde Vorlagen zu benutzen pflegte. Höroldt, der anscheinend als früherer Emailmaler wohl ohne größere künstlerische Durchbildung war, ist allem Anscheine nach keine allzugroße Erfindernatur gewesen. Auch war er, älter als jener, damals wohl nicht mehr so betriebsam, wie er es unleugbar an seinem Anfange gewesen war. So mag er damals mit seiner eigenen Erfindungskraft ziemlich zu Ende, dabei dasjenige, was er bisher geleistet, nicht mehr zeitgemäß und er selber auch nicht mehr recht umlernungsfähig gewesen sein. Er hat in dieser Zeit auch nur noch recht selten selber gemalt, wohl weil ihm bei dem starken Anwachsen des Betriebes die Zeit dazu fehlte. Er ließ daher in der Tat in der Regel jetzt nach Stichen arbeiten. Aber was damals an Bemalungen geleistet worden ist, steht dennoch, mag

es an sich auch weniger originell sein, immer noch ganz auf der früheren Höhe. Er hat die geeigneten Stiche herausgefunden, sie richtig und ohne sklavisches Kopieren verwenden lassen und dabei auch eine ganze Reihe neuer, dankbarer Motive, sowie, dem Stil des Rokoko entsprechend, auch ganz neue Kartuschen und Randverzierungen eingeführt und so alles durchaus auf der Höhe der Zeit gehalten. Vor allem aber schloß er sich auch durchaus dem sich unter dem Einfluß des Rokoko langsam verändernden Farbengeschmack an, weshalb er sich auch gezwungen sah, seine bisherigen Farben stark zu verändern. Wie es das Rokoko gegenüber dem noch kräftigere Farbwirkungen bevorzugenden Barock liebte, ward die Farbenstimmung jetzt mit der Zeit immer weicher und duftiger. Auch ward weit mehr, als früher, nur in einer einzigen Farbe gemalt. Die farbige Erscheinung des Porzellans hat dadurch vielfach für uns an Reiz verloren, muß aber der damaligen Zeit nur um so willkommener gewesen sein. Und auch innerhalb der einzelnen Motive herrschte noch immer dieselbe Abwechslung wie vorher. Ganz gleiche Bemalungen finden sich, wie schon früher bei den „Chinoiserien", nur selten.

Dazu kam dann noch das Staffieren der vielen plastisch ausgestalteten Stücke, bei dem das der großen naturgemäß ganz besondere Schwierigkeiten bereitete. Lackfarben hat jetzt Höroldt hierbei nicht mehr verwendet. Auch auf die farbigen Fonds, deren Gewinnung einst eine seiner größten Taten gewesen war, hat er bei solchen, wohl weil die großen Flächen hier fehlten, dann auch wohl weil sie für diese Zeit zu stark farbig ausgefallen wären, verzichtet. So beschränkte er sich meist auf die farbige Belebung und Heraushebung der plastischen Zutaten, führte dies aber mit großem Geschick und so feinem Gefühl für Gesamtharmonie durch, daß der Reiz dieser Arbeiten dadurch vielfach bedeutend erhöht ward.

Und ebenso war es auch mit der Bemalung der Figuren und Gruppen. Auch hier zeigte er die gleiche Geschicklichkeit, wie bisher, und auch dieselbe Abwechslung in der Verteilung und Verbindung der Farben. Kaum eine Figur ward bemalt, wie die andere. Und auch hier

gelangte er, von der Starkfarbigkeit der Barockzeit aus unter dem Einfluß des neuen Stils allmählich zu immer feineren, zarteren, weicheren Stimmungen. Nur in die Bemusterung der Gewänder mit den schon in der früheren Periode aufgekommenen, kleinen, flächig gehaltenen, an ostasiatische sich anlehnenden Blumen kam bald etwas Stereotypes hinein. Höroldt ist über diese Motive nie recht hinausgekommen. So sind sie die eigentlichen Kennzeichen der Meißner Figuren dieser Zeit geworden. Im übrigen jedoch ist er auch auf diesem Gebiet ein treuer Mitarbeiter Kändlers gewesen, dem dieser nicht zum wenigsten den durchschlagenden Erfolg seiner damaligen plastischen Schöpfungen zu verdanken hat.

Abb. 78. Tasse mit Reiterkämpfen in Violett in Rokailleumrahmung, bemalt um 1745.

Als Motive wurden für die Bemalung der Gefäße damals alle jene verwandt, die Höroldt am Ende der vorhergehenden Periode an die Stelle der „Chinoiserien" und der im ostasiatischen Stil gehaltenen „indianischen" Blumen hatte treten lassen (s. S. 154—159). So vor allem die „Watteauszenen", dann die Reiterkämpfe nach Wouvermann, Rugendas und anderen (Abb. 78), sowie die Jagdszenen im Stile Ridingers, dann

die Parklandschaften mit Palästen und den kleinen, die vornehme, sich in ihnen ergehende Welt wiedergebenden Staffagefiguren, sowie besonders auch die Flußlandschaften im holländischen Stil. Dazu kamen auch einige neue Motive hinzu. So vor allem Viehstücke, Darstellungen von Geflügel und exotischen Vögeln, humoristische Affendarstellungen, sowie auch schon Amoretten, die sich jedoch in dieser Zeit meist noch nicht wie später, unter der Einwirkung des bald so einflußreich werdenden französischen Malers Boucher, auf Wolken, vielmehr noch auf dem Erdboden, tummelten. Und auch die Bergmannszenen, die etwas düster durch die Tracht der Dargestellten ausfielen (Abb. 79) dürften erst am Anfang dieser Periode aufgekommen sein.

Abb. 79. Zuckerdose mit Bergmannszenen bemalt, um 1745.

Ganz umgestaltet wurde dagegen jetzt die Blumen- und Früchtemalerei. An die Stelle der zuletzt eingeführten, die „indianischen" ablösenden, steifen und schweren „trockenen" (s. S. 158), treten jetzt, im engeren Anschluß an die Natur und gleichzeitige Ornamentstiche, die im Gegensatz zu jenen in unserer Zeit meist als „flotte", damals jedoch gleichfalls als „deutsche" bezeichneten. Sie waren meist weit kleiner gehalten und wurden auch viel zarter, duftiger, malerischer und auch weit naturalistischer durchgeführt. Sie stellen bald lockere Sträuße dar oder beleben sonst einzeln als „Streublumen" die Flächen. Es sind die typischen „Meißner" Blumen, die damit in das Porzellan einziehen, um von nun an, bald überall nachgebildet, bis in unsere Zeit nicht wieder aus diesem ganz zu verschwinden (Taf. 52 u. Abb. 73–75). Höroldt hatte damit seine bleibendste Dekoration geschaffen. Dieselbe Veränderung ging auch mit der Wiedergabe der Früchte vor sich. Auch

sie werden alle kleiner und malerischer gehalten und, wenn nicht wieder einzeln gegeben, zu malerischen Gruppen vereinigt. Und auch die Vogelmalerei ward dementsprechend malerischer, zierlicher und kleiner durchgeführt. Sie zeigt auch jetzt wieder einzelne Vögel meist auf Zweigen sitzend, in Verbindung mit Käfern, Schmetterlingen und Insekten, die die Lücken zwischen jenen füllen.

Ganz besonders fein wurden dann die damals so in Mode stehenden Tabaksdosen bemalt. Sie zeigten alle die vorher genannten Motive und auch in gleicher Ausführung, daneben aber auch schon viele ganz bildmäßig gehaltene, außerordentlich fein durchgeführte Darstellungen, darunter namentlich Porträts, so auf Geschenken des Königs sein Bildnis, dann vor allem mythologische Szenen mit deutlicher Bevorzugung des Nackten. Die besten Maler der Manufaktur waren damals für diese beschäftigt.

Abb. 80. Bierkrug mit naturalistisch gehaltenen Blumen in Unterglasurkobaltblau bemalt, um 1750.

Ein großer Teil dieser Malereien wurde auch jetzt wieder nach Kupferstichen, darunter auch vielen französischen, angefertigt, die man z. T. durch Vermittlung des Bibliothekars des Grafen Brühl, Heinicke, aus dessen Sammlung erhielt. Er soll im Laufe der Zeit nicht weniger als 280 Stiche an die Manufaktur abgegeben haben. Daneben wurden

auch solche gekauft, so 1746—1747 von dem Pariser Agenten Le Leu allein für 327 Taler. Ein großer Teil derselben hat sich auch noch in der Manufaktur erhalten. Ihre z. T. sehr starke Abnutzung beweist, wie eifrig man sie damals benutzt hat. Doch wurden sie auch jetzt wieder in der Regel sehr frei verwandt und unbesorgt abgewandelt, wo es der dekorative Zweck erforderte. Genaue Nachbildungen waren auch jetzt nicht beabsichtigt. Auch wurden die Malereien, wie bereits

Abb. 81. Tierhatz, um 1745 von Kändler modelliert.

erwähnt, vielfach nur in einer einzigen Farbe ausgeführt, so vor allem in Violett, daneben in Kupfergrün, und bisweilen auch in Blau. Dies scheint am Ende dieser Zeit immer häufiger geschehen zu sein, wohl weil Einfarbigkeit dem weichlicheren Geschmack des Rokoko eben besonders entsprach.

Bei der kobaltblauen Malerei hielt sich jedoch Höroldt auch in dieser Zeit noch immer an die alten „indianischen" Blumen. Daneben jedoch führte er hier schließlich auch die flotter gemalten „deutschen" Blumen ein. Doch wollte ihre malerische Behandlung bei der mangelhaften Beherrschung dieser Farbe hier nie recht gelingen. Sie fielen

meist ziemlich verschwommen und unklar aus und scheinen darum auch nicht allzuhäufig verwandt worden zu sein (Abb. 80).

Die Zahl der Maler, die für alle diese Arbeiten zur Verfügung standen, war damals recht groß. Wie bereits erwähnt, spricht Kändler im Jahre 1751 schon von 190. Sie wurden alle im Stücklohn bezahlt. Seit 1745 werden als Vorsteher der 1739 eingerichteten einzelnen Abteilungen, der sogenannten „Malerstuben" der erst 1739 eingetretene Wagner, dann Bürckner, Hentzschel, Colmberg und Eggebrecht genannt, von denen der letztere die jetzt von der übrigen Malerei völlig abgetrennte Blaumalerei unter sich hatte. Diese erhielten festes Gehalt. Als Miniatur- und Porträtmaler zeichneten sich in dieser Zeit aus der Maler Richter aus Freiberg, der 1740 ein sehr gutes Probestück geliefert hatte, dann Töpfer, der aber anscheinend 1752 schon in Pension ging, sowie vor allem Johann Martin Heinrici. Dieser, 1711 geboren und 1741 in der Manufaktur angestellt, galt nicht nur bald als der beste der Porträtmaler, sondern auch für einen ganz besonders geschickten Lehrer. Vor ihm haben sich auch aus dieser Zeit einige ganz ausgezeichnete, mit seinem Namen versehene Arbeiten erhalten. So zwei größere, auf Porzellanplatten gemalte, farbenreiche, 1754 und 1756 datierte Bildnisse des Königs und der Königin, die sich im Besitz des Prinzen Johann Georg und der Prinzessin Mathilde von Sachsen befinden[107]). Daneben gab es hier den Maler Wannes, der von

Abb. 82. Der Frühling, aus dem um 1755 von Elias Meyer modellierten „Vier Jahreszeiten".

1740–1752 nichts wie Amoretten auf Dosen und Geschirre malte. Und am Ende dieser Zeit besaß die Manufaktur noch in Gloss einen ihrer besten Miniaturmaler, der aber, weil zu teuer arbeitend, bald wieder entlassen werden mußte. Auch hat hier damals schon der vorzügliche

Abb. 83. Vogelsteller und Vogelstellerin, um 1755 von Elias Meyer modelliert.

Landschafts- und Figurenmaler Karl Wilhelm Böhme mit großem Erfolg gearbeitet, der auch im Jahre 1746 Radierungen mit Landschaften in holländischem Stil herausgab und darum auch wohl meist eigene Erfindungen benutzt haben wird. Daneben wird als Prospekt- und Landschaftsmaler auch noch Joh. Balthasar Borrmann besonders gerühmt.

Zur Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses ward 1740 auf Betreiben des stets für alles sorgenden Kändler die inzwischen wieder eingeschlafene Zeichenschule von neuem eingerichtet. Kändler hatte hier die Formerlehrlinge, der in figürlichen Darstellungen wie auch Landschaftsmalereien sehr bewanderte Abteilungsvorsteher Erbsmehl die Malerlehrlinge täglich eine Stunde im Zeichnen zu unterrichten. Doch wurde drei Jahre darauf für dieselbe in dem schon ziemlich betagten C. H. Jakob Fehling ein eigener Zeichenmeister angestellt, dem man in dem Maler August Hoffmann dann noch eine jüngere Kraft zur Seite stellte. Jenem folgte nach seinem Tode im Jahre 1754, nachdem die Schule inzwischen anscheinend so gut wie ganz wieder eingegangen war, der Abteilungsvorsteher Bürckner. So war man in dieser Beziehung durchaus auf die Zukunft bedacht.

* * *

Doch auch manche technische Verbesserungen wurden damals eingeführt. So ward 1742, als eine der wichtigsten, eine von einem Arbeiter erfundene Maschine zum Oval- und Passigdrehen der Gefäße aufgestellt, wodurch viel Arbeit und Zeit erspart ward. Unter den Arkanisten herrschte freilich anfangs wieder die übliche Uneinigkeit, nicht zum wenigsten durch das Einwirken des Bergrats von Heynitz, dem 1740 Brühl die Nebenaufsicht übertragen hatte und der im folgenden Jahre auch zum Arkanum zugelassen worden war. An ihn sollten sich jene sowie auch die Modellmeister in allen strittigen Fällen wenden. Doch scheint Heynitz für diese Stellung nicht gerade die geeignetste Persönlichkeit gewesen zu sein. Jähzornig und launisch, entließ oder nahm er die Arbeiten an, wie es ihm beliebte, und benahm sich auch sonst oft ungerecht. Auch Höroldt scheint sehr erbost auf ihn gewesen zu sein. Und so heftig ward endlich der Streit, daß Brühl selber nach Meißen kommen und Frieden stiften mußte. Doch waren die Verstimmungen und Eifersüchteleien dadurch nicht aus der Welt geschafft, wodurch auch in dieser Zeit wieder die Zusammenarbeit vielfach recht erschwert und behindert wurde. So soll das Porzellan jetzt

bisweilen zu gelblich und auch mit schwarzen Punkten oder rissig oder sonstwie schadhaft aus dem Brennofen herausgekommen sein, was freilich auch als Folge zu hastiger Arbeit infolge der in dieser Zeit eintreffenden vielen Bestellungen erklärt ward. Im allgemeinen dürften jedoch diese Umstimmigkeiten der Manufaktur auch damals keinen allzu großen Schaden gebracht haben. Wie die Erzeugnisse dieser Zeit zeigen, fiel die Masse auch in dieser sauber und rein aus und auch der Brand gelang trotz der großen Schwierigkeiten, die manche der so kühnen Arbeiten Kändlers bereitet haben müssen, ganz vortrefflich. Es blieb so auch in dieser Beziehung nichts zu wünschen übrig.

* * *

So stand auch in dieser Zeit die Manufaktur unter der Leitung Brühls und Heynitz, sowie der diesen zur Seite stehenden Kommission, in die 1741 nach dem Tode des Kammer- und Bergrats von Pflugk der Kammer- und Bergrat von Nimptsch eingetreten war, als eine große und ungewöhnlich leistungsfähige Kunstanstalt da, wie Deutschland, ja ganz Europa in dieser Art damals kaum eine zweite besaß. Sie erwies sich in gleicher Weise gefestigt durch ihre innere Organisation wie durch ihr großes künstlerisches, wie technisches Können. Eine arge Störung ihres Betriebes hatte in dieser Zeit nur anfangs der zweite schlesische Krieg bedeutet, unter dem ganz Sachsen so schwer zu leiden hatte. Namentlich am Ausgang des Jahres 1745, als er gerade hier in der Nähe Meißens durch den Sieg der Preußen bei Kesselsdorf am 15. Dezember sein Ende fand, erging es der Manufaktur besonders schlecht. Der ganze Betrieb derselben ward kurz vorher, am 7. Dezember, eingestellt. Zur Bewahrung des Arkanums wurden die Arkanisten, Brenner, Former, Dreher und Massenbereiter alle nach Dresden geschickt. Nur die Maler durften in Meißen bleiben. Und auch die Brennöfen wurden zerstört. Als dann die Schlacht geschlagen war, ward in der Albrechtsburg ein Lazarett eingerichtet und in dieselbe Einquartierung gelegt. Auch Kändler erhielt solche in seinem Hause. Und erst nach einem vollen Monat, am 7. Januar 1746, konnte endlich, obwohl das Lazarett

bis Anfang Mai hier verblieb, der Betrieb wieder aufgenommen werden. Doch hatte die Manufaktur inzwischen auch sonst arg gelitten. Allein für 8218 Taler Holz war hier beschlagnahmt worden. Auch hatte Friedrich der Große aus dem dortigen Warenlager allein für 42666 Taler Porzellane entnommen, die, in 52 Kisten verpackt, nach Berlin gesandt wurden. Darunter befanden sich allein 20 verschiedenartig dekorierte Eßgeschirre, daneben nicht weniger als 74 Frühstücksservice, ferner 61 Vögel, 9 andere Tiere, dann eine ganze Anzahl Vasen, sowie kleinere Dinge, Dosen, Pfeifenköpfe, Stockknöpfe und Schreibzeuge, endlich eine recht große Anzahl von Figuren und Gruppen, darunter 24 weiße „ovidische" Gruppen, ebenso viele unbemalte „Jahreszeiten" und nicht weniger als 230 „theatralische" Figuren, das heißt aus der „italienischen Komödie". Es war eine reiche Kriegsbeute, die dem das Porzellan so liebenden König damals in die Hände fiel, von der freilich heute nicht allzuviel mehr in den Berliner und Potsdamer Schlössern anzutreffen ist. Doch ward ein Teil derselben wohl auch zu Geschenken verwandt. Daneben ließ er auch besondere Stücke für sich neu anfertigen. So, als Freund der Poesie und Dichter, von Kändler einzelne Gruppen, Apollo und die neun Musen unter Bäumen darstellend (Abb. 84). Dann, da jener für ihn im Oktober 1745 Henkel und Griffe für eine Terrine gestaltete, anscheinend auch ein besonderes Service. Und endlich hatte dieser für ihn auch fünf Ellen große Zeichnungen für Öfen anzufertigen. Daneben

Abb. 84. Muse, 1745 von Kändler für Friedrich den Großen modelliert.

hielten sich auch die Generäle nicht ganz schadlos und entnahmen gleichfalls der Manufaktur manch wertvolles Stück.

Weit schlimmer jedoch war, daß der König gern auch in seinen Landen die Aufrichtung einer Porzellanfabrik gesehen hätte. Schon im Jahre 1742) hatte der Berliner Chemiker Prof. Dr. Heinrich Pott hier ernstliche Versuche nach dieser Richtung hin gemacht, die aber nur zu recht unvollkommenen Ergebnissen geführt hatten. Jetzt aber glaubte der König bei seiner innigeren Berührung mit der Manufaktur, die Sache selber in die Hand nehmen und Arbeiter und Künstler aus Meißen nach Berlin herüberziehen zu können. Doch gelang es ihm anscheinend nur mit dem Maler Gerlach und dem „Porzellanfabrikanten" Kayser. Er kam wohl nur wegen des schnell folgenden Friedensschlusses damals noch nicht zum Ziel. Doch auffallend schnell erholte sich die Manufaktur wieder von allen diesen Dingen. Sie erzielte sogar während des Krieges recht gute Abschlüsse und konnte so nach Beendigung desselben die Weiterarbeit mit großem Erfolge fortsetzen und ihren Ruf noch erhöhen. Von allen Seiten wurden nun ihre Erzeugnisse begehrt und nun auch, da sich jetzt bald die Konkurrenzanstalten mehrten, auch nachgeahmt. Hauptabnehmer jedoch war freilich in dieser ganzen Zeit ersichtlich der Graf Brühl, dem ja im Jahre 1740 die Vergünstigung, kostenfrei der Manufaktur ihre Erzeugnisse entnehmen zu dürfen, noch einmal bestätigt worden war. Er hatte von dieser auch nach allen Richtungen hin den ausgiebigsten Gebrauch gemacht. Es ist z. B. kaum faßbar, wie viel an Meißner Porzellan er am Ende dieser Periode in seinem Schlosse Pförten besaß. Ein noch aus dieser Zeit erhaltenes Verzeichnis der dort in der „Konditorei" damals befindlichen Porzellane weist[108]), von Servicen ganz abgesehen, fast 3000 Figuren, Gruppen und sonstige Zierstücke auf. Darunter befanden sich die großartigsten und schönsten Stücke, die die Manufaktur bisher gemacht hatte und oft auch in vielen Exemplaren, so die Reiterstatuette des Königs zweimal, nebst einer anderen Figur des Königs, sowie auch die der Königin, weiter vier große Löwen, vier große Katzen, zwölf große, sitzende Hunde, fünf große Ziegen und Ziegenböcke, die erwähnten

zwei großen Sphinxe, ein großer Delphin, Neptun- und Bacchuswagen, die großen „Japaner", das Dianabad, große „Könige" usw. Dazu kamen die für ihn besonders hergestellten, z. T. so umfangreichen Werke. Im übrigen scheinen sich fast alle figürlichen Arbeiten, Einzelfiguren, wie Gruppen, die unter seiner Leitung angefertigt worden waren, hier zusammengefunden zu haben, oft wieder in erstaunlich vielen Exemplaren. So besaß er nicht weniger als 98 „ovidische" d. h. mythologische Gruppen, 55 Götterfiguren, 45 Janitscharen, 68, „italienische Banden" d. h. wohl Figuren aus der „italienischen" Komödie, 18 Elefanten, sowie 78 „romanische" Köpfe. Es war ein wahres Musterlager aus der Zeit der Tätigkeit der Manufaktur unter seiner Leitung, das wohl ein ganzes Warenlager hätte ausmachen können. Ersichtlich ist es, da diese in der „Konditorei" aufbewahrten Stücke sicherlich vor allem zur Ausschmückung der Tafel bestimmt waren, sein Ehrgeiz gewesen, seine Gäste stets durch neue Ausschmückung derselben zu überraschen. Wie reich müssen daneben dann aber die eigentlichen Gemächer des Schlosses mit Porzellan ausgestattet gewesen sein!

Was neben ihm der König außer den besonderen Aufträgen noch an fertigen Sachen von der Manufaktur entnahm, ist nicht bekannt. Es dürfte sich aber wohl kaum mit dem, was jener damals aus ihr besaß, hat messen können, da sonst sich doch wohl in den sächsischen Schlössern, die heute auffallend arm an Meißner Erzeugnissen der Rokokozeit sind, mehr von ihm erhalten haben müßte. Doch betrug es in der Zeit von 1733—1748 immerhin den Wert von 516669 Talern. So begeistert, wie Brühl, war sicherlich der die Bilder so liebende König für das Porzellan nicht. Doch hat er es, wie seine Bestellungen gezeigt haben, stolz auf die ihm von seinem Vater hinterlassene, so erstaunlich leistungsfähige Fabrik, gern zu Geschenken verwandt, wie solche in dieser Art damals kein anderer Monarch machen konnte. Diese beiden Abnehmer brachten freilich der Manufaktur ebenso wenig etwas ein, wie Friedrich der Große während des zweiten schlesischen Krieges. Doch auch die übrigen Fürstlichkeiten der Zeit, sowohl des In- wie auch des Auslandes, wie wieder die noch vielfach so zahlreichen Bestände in den deutschen, wie auswärtigen Schlössern, so z. B. in

denen zu Stockholm, der Eremitage zu St. Petersburg, beweisen, versorgten sich nach Kräften. Besonders genannt werden als Auftraggeber jetzt außer den früher bereits erwähnten, ein Großfürst von Rußland, die Herzöge von Württemberg, von Kurland, von Weißenfels, der Prinz von Dessau, der Bischof von Olmütz, König August des Starken unehelicher Sohn Graf Rutowski, die Gräfin Mozcinsky, sowie am Anfange auch noch wieder der Kurfürst von Köln Clemens August. Dann kamen wieder die Gesandten am sächsisch-polnischen Hofe, so vor allem der sizilianische, der spanische und der dänische, denen sich wiederum viele Adlige Sachsens wie des übrigen Deutschlands[109]), sowie auch des Auslandes anschlossen. Ganz besonders beliebt jedoch ward jetzt, wie schon die erwähnten vielen Aufträge dieser Zeit von dorther beweisen, das Meißner Porzellan in Paris und ganz besonders die Gruppen und Figuren. Ihre spielerische Grazie und schillernde Farbigkeit entsprach auch wohl ganz dem tändelnden Geist, den hier das Rokoko seit der Régence und unter dem allem Ernsten so abholden König Ludwig XV. hatte aufkommen lassen. Zahlreich wurden sie hier auf mehr oder weniger fein durchgeführte Bronzesockel gestellt oder mit kostbaren Bronzeuhren, Schreibzeugen, Lichtschirmen und dergleichen vereinigt. Als weiterer Schmuck wurden ihnen oft Bronzezweige mit farbigen Porzellanblumen beigegeben, die aber zumeist in Frankreich selber aus Frittenporzellan angefertigt wurden und zwar in der Hauptsache in der 1740 gegründeten Fabrik zu Vincennes, die, 1753 zur königlichen Manufaktur erhoben, die Herstellung derartiger Blumen als besondere Spezialität betrieb. Ähnliche Montierungen wurden dann auch in Deutschland hergestellt, die freilich weniger fein ausfielen. Vor allem aber hob sich jetzt auch der Absatz nach der Türkei weiter, der schon früh so erfolgreich eingesetzt hatte, und ward so eine immer bedeutendere Einnahmequelle für die Anstalt.

Unter diesen Umständen stiegen die Einnahmen der Manufaktur von Jahr zu Jahr. 1742 betrugen sie schon 82330 Taler, 1746 bereits 135162 Taler, um im Jahre 1752 auf nicht weniger als 222150 Taler zu steigen. Als Überschuß stellten sich im Jahre 1746 110967 Taler

heraus, wobei freilich die damals fertigen, doch noch nicht verkauften Waren im Werte von 57270 Taler mit eingerechnet waren. Die Manufaktur war damit für den König eine wirklich bedeutende Einnahmequelle geworden, die für die Zukunft noch Günstigeres versprach.

Eine weitere Folge des so kräftigen Aufblühens der Manufaktur in dieser Zeit war, daß sie stetig vergrößert werden mußte. So sah man sich schon im Jahre 1744 gezwungen, ein neues Brennhaus zu errichten, sowie im Jahre 1752 auch noch ein neues Stampfwerk. Daneben ward das nordwestlich vom Schloß gelegene sogenannte Kornhaus in die Fabrik mit einbezogen. Und auch die Warenlager in Meißen und Dresden wurden erweitert, von denen letzteres dem 1735 in die Manufaktur eingetretenen, 1749 zum Kommerzienrat beförderten Faktor Georg Michael Helbig unterstand, der bald in ihr eine recht große Rolle spielen sollte. Doch reichten diese Vergrößerungen keineswegs aus. Beständig hatte man sich über Platzmangel zu beklagen, über die zu geringe Anzahl Öfen, sowie über das Fehlen mancher anderen für den Betrieb erforderlichen Dinge. Gleichzeitig war auch die Zahl der Arbeiter sehr vermehrt worden. Im Jahre 1742 betrug sie schon 400, im Jahre 1754 dagegen bereits 578. Auch jetzt war diese z. T. recht bunt zusammengeraffte, durch mancherlei Vergünstigungen verwöhnte und auf einander eifersüchtige Schar nicht immer leicht in Ordnung zu halten. Im Jahre 1752 kam es sogar aus ganz nichtigen Gründen zu Unruhen. Fast das ganze Personal veranstaltete damals in der Stadt Kundgebungen, aus keinem anderen Anlaß, als, weil diese nur den Ausschank von einheimischem Biere gestatten wollte. Im gleichen Jahre ward auch festgestellt, daß 13 Arbeiter bemaltes und unbemaltes Porzellan entwendet hatten. Mehrfach dachte man daher daran, strengere Verordnungen einzuführen. So sollten unter anderem die jugendlichen Arbeiter unter eine besondere Aufsicht gestellt und ihnen auch das Heiraten vor dem fünfundzwanzigsten Lebensjahre verboten werden. Und fast in jedem Jahre mußte man, so ungern man dies auch wegen der weiteren Gefährdung der Fabrikgeheimnisse tat, zu Entlassungen schreiten. Andererseits fürchtete man sich aus gleichem Grunde wieder

vor Entweichungen, die trotz aller Vorsichtsmaßregeln ja auch nicht ganz ausblieben, wenn es auch vielfach nur bei Bestechungsversuchen blieb, die noch rechtzeitig aufgedeckt werden konnten. Im übrigen jedoch war der Gemeinsinn unter den Arbeitern ersichtlich weiter gewachsen, so daß jetzt zu der im Jahre 1736 begründeten Hilfskasse der Arbeiter 1756 noch eine Malerwitwenkasse hinzugefügt ward. Der eigentliche Stamm derselben war demnach anscheinend doch ein recht guter und zuverlässiger. Sonst wären die großen Erfolge in dieser Zeit wohl auch kaum zu erklären gewesen.

Ganz besonders vorteilhaft aber war es für die Manufaktur, daß sie auch jetzt noch immer unter keiner allzu großen Konkurrenz zu leiden hatte. Zwar entwickelte sich jetzt die von Du Paquier gegründete Wiener Manufaktur, nachdem sie im Jahre 1744 zur Staatsmanufaktur erhoben worden war, durch bessere Organisation und reichlichere Unterstützung weit besser als vordem. Die in Venedig begründete war jedoch inzwischen wieder eingegangen, um erst im Jahre 1765 durch eine neue ersetzt zu werden, die freilich auch keine große Bedeutung gewann. Daneben wurden freilich seit spätestens 1746 durch zwei Frankfurter Kaufleute Göltz und Clarus mit Hilfe des schon 1736 aus Meißen entlaufenen, dann in den Bayreuther und Fuldaer Fayencefabriken tätig gewesenen Adam Friedrich von Löwenfinck[110]) sowie einiger anderer Arbeiter aus Meißen, die dieser von dort herüberzulocken gewußt hatte, seit 1746 zu Höchst ähnliche Versuche gemacht, die auch zum Ziele führten. Doch blieb auch hier der finanzielle Erfolg aus, so daß schon 1756 Konkurs ausbrach. Dann war auch in der Münchner Vorstadt Neudeck ob der Au 1747 eine Fabrik errichtet worden, die aber erst seit 1754, nachdem 1753 der Arkanist Jacob Ringler aus Wien dorthin berufen worden und die Fabrik verstaatlicht worden war, wirklich in Gang kam. Und eine weitere ward dann 1755 auch noch in Frankenthal durch Paul Hannong, der sich durch einen der Höchster Manufaktur entlaufenen Arbeiter in den Besitz des Arkanums gesetzt hatte, errichtet. Doch alle diese Anstalten konnten der Manufaktur noch keinen allzu großen Schaden zufügen. Sie befanden sich meist noch

zu sehr in den ersten Anfangstadien, besaßen in günstigstem Falle auch nur erst lokale Bedeutung. Auch waren die Erzeugnisse der damals leistungsfähigsten, der Wiener, weit teurer als die Meißner.

Bedenklicher dagegen waren die Bestrebungen Friedrichs des Großen in dem Sachsen so nahe gelegenen Berlin, auch schon wegen der in Meißen bereits erprobten, so besonderen Energie des Königs auf diesem Gebiete. Noch in den Jahren 1746 und 1747 erhielten die beiden am Ende des Schlesischen Krieges Meißen entführten Arbeiter aus des Königs Schatulle Bezahlungen. Sie müssen daher beim König noch immer Hoffnungen erweckt haben. Dann aber erbot sich im Jahre 1751 einer der reichsten Leute Berlins, der Wollzeugfabrikant Wilhelm Kaspar Wegely, auf eigene Kosten hier eine Fabrik zu errichten, wofür er auch gleich vom König ein Privileg sowie sonstige Vergünstigungen erhielt. Und schon im folgenden Jahre gelang ihm dies mit aus Höchst gewonnenen Arbeitern und heimlich aus Aue bezogener Schnorrschen Erde. Doch fiel die Masse noch wenig transparent aus. Auch erwies sich die Fabrikation wegen deren starken Schwindungstendenz als recht schwierig und mit den Farben kam man so wenig zustande, daß man sehr viele der Fabrikate noch unbemalt lassen mußte. Und vollends die Figuren gerieten so derb, daß sie dem feinsinnigen König durchaus nicht gefielen. So konnte auch diese Fabrik damals der Meißner noch keinen rechten Abbruch tun.

Endlich gelang es dann noch im Jahre 1753 nach mehrjährigen Versuchen, wieder mit Hilfe eines an der Höchster Manufaktur Angestellten, der diesmal kein geringerer war, als der Direktor derselben, Joh. Benckgraff, auch im Braunschweigischen, in Fürstenberg, eine Porzellanfabrik zu errichten. Letzterer starb zwar gleich am Beginn seiner Tätigkeit, hatte jedoch vorher das Arkanum mitgeteilt, sowie auch die Konstruktion der Öfen. Doch vermochte man auch hier trotz vieler Bemühungen nur erst ein graues oder gelbliches Porzellan zu erzeugen, so daß auch diese Fabrik damals über rein lokale Bedeutung noch nicht herauskam. Und auch die „wilden" Porzellanmaler, die einst der Manufaktur ziemliche Sorge bereitet hatten (s. S. 167), scheinen wenigstens am Ende dieser Periode sich stark vermindert zu haben.

Aber freilich das Arkanum des Porzellans — das ging aus allen diesen Neugründungen zur Genüge hervor — war nun eigentlich kein solches mehr. Es gab jetzt schon genug der Mitwisser desselben, so daß, selbst wenn die Meißner Manufaktur es noch so gut bewahrte, die Gefahr der Neubegründung von weiteren Konkurrenzanstalten von Jahr zu Jahr wuchs. Und diese sind dann auch in der nächsten Zeit keineswegs ausgeblieben und haben der Manufaktur nur allzu reichlichen Schaden zugefügt.

DIE ZEIT DES SIEBENJÄHRIGEN KRIEGES 1756–1763

Eine ungemein schwere Zeit brach dann über die Manufaktur mit dem Beginn des Siebenjährigen Kriegs herein, durch den Sachsen noch ganz anders zu leiden hatte, als durch den Zweiten Schlesischen. Die ganze Weiterexistenz der Manufaktur ward damals ernstlich in Frage gestellt. Ganz unerwartet fiel damals Friedrich der Große in das noch ganz neutrale Land ein und besetzte es fast ohne die geringsten Schwierigkeiten. Und als am 16. Oktober die Sachsen bei Pirna kapituliert hatten, König August und seine Minister nach Warschau geflohen waren, ward es ganz als erobertes Land betrachtet, dem man die zur Kriegführung nötigen Mittel beliebig entnehmen durfte. So hatten auch die preußischen Truppen gleich bei ihrem Einzuge in Dresden in der dortigen Niederlage der Manufaktur die 500 Taler enthaltende Kasse an sich genommen, sowie auch für den König Porzellan in 30 Kisten zum Versand verpackt. Hierauf wurde im November das Warenlager hier, wie auch in Meißen und Leipzig, versiegelt und die in ihnen befindlichen Waren zum Verkaufe ausgeboten. Und dann wurden auch am 29. November auf sämtliche Fabrikräume der Albrechtsburg die Siegel gelegt, so daß hier zunächst jede Weiterarbeit unmöglich war. Doch gelang es dann dem dortigen Inspektor Aumüller in Dresden vom Kommandanten in Meißen die Erlaubnis zur vorläufigen Weiterarbeit zu erlangen. Sie konnte jedoch nur in recht beschränktem Umfange erfolgen. Denn gleich beim Einrücken der Preußen waren wiederum alle Brennöfen zerstört, daneben

anscheinend schon damals auch der größte Teil der Masse entfernt worden. Auch waren die Arkanisten Schatter und Schärtel, sowie auch Höroldt nach Frankfurt geflüchtet, wo sie bis zum Abschluß des Friedens verblieben. Doch war glücklicherweise gerade in diesem Jahre der Kommerzienrat Helbig, der Leiter der Dresdener Niederlage, zum Arkanum zugelassen worden, so daß wenigstens eine Persönlichkeit vorhanden war, die über dieses einigermaßen Bescheid wußte.

König Friedrich scheint jedoch damals ernstlich daran gedacht zu haben, die ganze Fabrik aufzuheben und nach Vernichtung aller Öfen, Maschinen und der sonst zum Betriebe nötigen Dinge die Fabrikanten in Pflicht zu nehmen und mit den gesamten Modellen unter militärischer Bedeckung nach Berlin überführen zu lassen. Sie sollten wohl dort zur Unterstützung der von Wegely (s. S. 229) begründeten Fabrik dienen. Schon war auch dieser nach Dresden gekommen, um die so günstige Gelegenheit, Einblick in die Manufaktur zu erhalten, nicht ungenützt vorübergehen zu lassen. Er erhielt dazu auch am 3. Dezember vom König die Erlaubnis. Doch, da ja die Brennöfen und Maschinen vernichtet waren und auch kein Arbeiter sich vor ihm sehen ließ, so hatte hier sein Besuch keinen besonderen Erfolg. Vielleicht ging er jedoch auch darauf aus, die ganzen hier vorhandenen Porzellanvorräte sowie die Fabrik überhaupt zu übernehmen. Doch kam er dazu dann zu spät. Denn wahrscheinlich gerade in diesen Tagen hatte sich das Schicksal der Manufaktur bereits entschieden. Um die Manufaktur, den Stolz des Landes zu erhalten, hatte sich, wie es scheint, die in Dresden gebliebene Königin sowie auch das Ministerium mit dem durch seine kaufmännische Tätigkeit damals sehr bekannten, durch Armeelieferungen an König Friedrich auch zu diesem damals in Beziehungen stehenden Grafen Joseph von Bolza, sowie dem Oberrechnungsrat Johann Friedrich Thielmann und dem damaligen Leiter der Dresdener Niederlage, dem Kommerzienrat Helbig, in Verbindung gesetzt. Diesem gelang es, den bisherigen sächsischen Accise-, jetzt preußischen Geheimrat Carl Heinrich Schimmelmann, der, weil gleichfalls damals an die preußische Armee liefernd, sich eines großen Kredits erfreute,

dazu zu bewegen, die Fabrik mit sämtlichen Vorräten gegen eine Barzahlung von 120000 Taler von König Friedrich abzukaufen. Doch sollte sie zunächst nicht weiterarbeiten. Nur das wußte Schimmelmann auf Helbigs Rat durchzusetzen, daß für Service und ähnliche Sachen zur Hebung ihrer Verkäuflichkeit die noch notwendigen Ergänzungen hergestellt werden durften. Damit war die Fabrik in die Hände jenes merkwürdigen Glücksritters gefallen, der, als Sohn eines Krämers in Demmin in Pommern geboren, nach mancherlei Fehlschlägen vor allem dadurch zu großem Wohlstand gelangt war, daß er den Grafen Brühl bei seinen oft mehr als zweifelhaften Finanzoperationen hilfreich zur Seite gestanden hatte. Er hatte dafür die gesamten Acciseeinkünfte pachten dürfen. Auch hatte er dann bald durch seine ungewöhnlich große geschäftliche Erfahrung das Vertrauen Friedrichs zu gewinnen gewußt. Er zwang jedoch dann schon am 11. Dezember, vielleicht, weil er einsah, daß er wegen seiner Unerfahrenheit auf diesem Gebiete, mit dieser Sache nicht recht zustande kam, unter Androhung, sonst die Porzellanvorräte an Wegely verkaufen zu müssen, die drei Herren zu einem neuen Vertrag. Auf Grund dieses hatten diese die Fabrik mit allen Porzellanvorräten zu übernehmen, sie aber, wohl weil Friedrich von dieser Schiebung nichts merken sollte, unter seinem Namen weiterzuführen. Dafür hatte der durch seine Armeelieferungen besonders kapitalkräftige Graf Bolza die drei Warenlager für 130000 Taler zu übernehmen, wogegen Schimmelmann zunächst für 10000 Taler Porzellan ihnen entnehmen sollte, der Rest der Summe aber in sechs Raten bis zur Ostermesse des folgenden Jahres abzuzahlen war. Diesem Vertrage schloß sich dann am 31. Dezember noch eine besondere Abmachung an, wonach Schimmelmann wegen des bisherigen Aufwands in dieser Angelegenheit noch für 50000 Taler weiteres Porzellan übergeben werden sollte.

Damit war die Gefahr, die der Manufaktur von Seiten Wegelys gedroht hatte, beseitigt, zumal es ihm auch nicht geglückt sein soll, von den 500 Arbeitern der Fabrik auch nur einen einzigen für sich zu gewinnen. Ihm blieb so nichts weiter übrig, als, da er erfuhr, daß Schimmelmann die Porzellane der Kriegsunruhen wegen nach Berlin

hinübertransportieren lassen wollte, den König zu bitten, daß er sie wenigstens nicht in seinen Landen verkaufen dürfe. Ob mit Erfolg, ist freilich nicht bekannt[111]). An sich scheint Friedrich Wegely wegen der Mangelhaftigkeit seiner bisherigen Leistungen nicht gerade besonders günstig gesinnt gewesen zu sein. Auch hoffte er wohl schon damals, daß Schimmelmann, zu dem er anscheinend weit mehr, als zu jenem, Vertrauen hatte, nach Ablauf des Krieges eine eigene Manufaktur in Berlin errichten würde. Das alles hatte jedoch zur Folge, daß Wegely, nachdem er fast sein ganzes Vermögen zugesetzt hatte, im folgenden Jahre seine Fabrik in Berlin wieder schließen mußte, womit diese für Meißen wohl gefährlichste Konkurrenz zunächst beseitigt war.

Wie Helbig später angab, war die Bestimmung des Vertrags, Service und ähnliches ergänzen zu dürfen, nur ein geschickter Vorwand gewesen, um die Arbeit in der Manufaktur wieder aufnehmen zu können. Da sämtliche eigentliche Arkanisten nicht mehr anwesend waren, so ließ er zu diesem Zwecke die Massen und die Glasur durch den Maschinenmeister Teichert zusammensetzen, durch ihn auch die Brände beaufsichtigen und auch sonst alles zur Aufrechterhaltung des Betriebes Notwendige durchführen. So arbeitete man hier, unbekümmert um die Einschränkungen des Vertrages, zunächst ruhig weiter. Doch schon im Januar 1757 äußerte sich hierüber in Meißen der Minister von Borck recht unwillig. Dadurch sah Helbig sich genötigt, Schimmelmann zum Abschluß eines Pachtvertrages mit dem Könige zu bewegen, den dieser schon um des eigenen Vorteils willen gegen Vorauszahlung von monatlich 2000 Taler auch bewilligte, und ließ dann die Manufaktur von Schimmelmann heimlich an sich, Bolza und Thielmann weiter verpachten. Alles dieses geschah allem Anscheine nach ganz ohne Bewilligung König August und Brühls. In einer Verordnung des Königs vom 8. Dezember 1759 ward so auch ausdrücklich betont, daß Helbig nicht als Pächter des Werkes anzusehen wäre, doch, weil er dasselbe vom Untergang errettet hätte, als alleiniger Leiter desselben. Auch sollten ihm alle Vorschüsse später zurückgezahlt werden. Doch ward

ihm schon am 7. Juli 1760 auf Anordnung des Königs von der Kommission der Geheime Bergrat Nimptsch, der immer in dieser Zeit dem Könige Bericht über die Manufaktur abgestattet hatte, als gleichberechtigter Direktor zur Seite gestellt.

Auf diese Weise hat damals Helbig in der Tat die Manufaktur vor ihrem Untergange gerettet und ihren Weiterbestand gesichert. Daß er jedoch dies völlig uneigennützig getan, ist wohl kaum anzunehmen. Als Kenner der Verhältnisse wußte er wohl, was aus ihr herauszuholen war. Auch lief er, da er von allen Mitbeteiligten das wenigste Kapital mit anlegte, wohl auch das geringste Risiko. Doch scheint er, sich auch im übrigen in Spekulationen einlassend und gleichfalls an das feindliche Heer liefernd, sich auch sonst nicht immer ganz ehrenvoll dabei benommen zu haben. Dafür spricht die merkwürdige Abneigung, die die damalige Kurprinzessin Maria Antonia gegen ihn hegte, sowie auch seine spätere Behandlung. Er hat demnach wohl der Manufaktur damals zu nützen gesucht, indem er sich selber dabei nicht vergaß.

Doch auch durch die kriegerischen Vorgänge hatte die Fabrik wieder aufs ärgste zu leiden, namentlich, als im Jahre 1757 der Major von Chossignon mit einem preußischen Freikorps die Stadt und die Burg besetzte. Der Dom und die Magdalenenkapelle wurden damals auf seinen Befehl zu Heumagazinen umgewandelt, in Kändlers Haus das Stabsquartier gelegt. Es ward sogar damals die Befestigung der ganzen Burg in Aussicht genommen, was nur durch ein „Praesent" von Porzellanen an jenen verhindert werden konnte. Als dann aber der Krieg in die unmittelbare Nähe Meißens drang, ward dieses mehrfach z. T. sehr heftigen Beschießungen ausgesezt, wobei die Kugeln auch die Burg nicht verschonten. Auch mußte der Holzvorrat der Manufaktur zum Wiederaufbau der von Chossignon ohne zwingenden Grund abgebrochenen Elbbrücke verwandt werden. Und als dann die Manufakturisten gar in den Verdacht kamen, mit dem Feinde zu verkehren, wurden die Zustände hier völlig trostlos. Ja, Friedrich soll damals sogar von neuem an die Aufhebung der ganzen Manufaktur gedacht haben. Doch ging auch dieser Sturm schließlich glücklich vorüber.

So war es begreiflich, daß nur mit den größten Schwierigkeiten der Betrieb hier fortgesetzt werden konnte. Nur zur Hälfte vermochte man damals die Arbeiter zu bezahlen und auch Höroldt konnten jährlich nur 1200, wie den beiden Arkanisten nur 600 Taler zugesandt werden. Trotzdem ließen sich die Geschäfte anfangs noch recht gut an. Die Folge jedoch war, daß Friedrich, der sich auch während dieser ganzen Zeit wieder sehr für die Manufaktur interessierte und, so lange er in Dresden war, häufiger zu ihr herüberkam, die Pachtsumme für viel zu niedrig erklärte und sich deswegen 1760 an Schimmelmann wandte, der für ihn noch immer der Pächter der Manufaktur war. Doch dieser befand sich damals in Hamburg, um hier seine von der Manufaktur übernommenen Vorräte zu veräußern. Er war hier inzwischen dänischer Untertan geworden und, anscheinend verlockt durch Anerbieten von seiten des dänischen Königs, gar nicht mehr recht geneigt, sich mit der Manufaktur, sowie mit dem Könige von Preußen, dessen endgültiger Sieg immer zweifelhafter wurde, weiter einzulassen. So gab er auf des Königs Schreiben nicht einmal eine Antwort. Und so mußte, da der König gedroht hatte, die Manufaktur sonst selber verwalten zu lassen, ein neuer Pächter gesucht werden, der sich auf die vom König neu gestellten Bedingungen einließ. Er fand sich in der Person des damaligen Justiziars der Fabrik, des Kreisamtmannes Lorentz, der mit Genehmigung König August mit Friedrich am 1. Januar 1761 einen neuen Pachtvertrag abschloß, auf Grund dessen dieser zwar auf die Pacht der beiden letzten Monate des vergangenen Jahres verzichtete, dafür aber als Pachtsumme jetzt monatlich über die Hälfte mehr, als vordem, das heißt, 5000 Taler verlangte. Auch forderte er die unentgeltliche Ablieferung der Porzellane, die er inzwischen bestellt hatte, deren Wert sich auf nicht weniger als 30000 Taler belief. Doch als der Krieg sich für ihn dann immer unglücklicher entwickelte, die Geldnöte immer größer wurden, genügte ihm auch diese Summe nicht mehr. Bereits am 1. Januar 1762 verlangte er monatlich 7000 Taler und daneben für 17000 Taler Porzellan, am 1. Januar des folgenden Jahres gar 10000 Taler monatlich, sowie bis zum April dieses Jahres Waren im Werte von 35000 Taler.

Doch kam es im Anfange des folgenden Jahres, als durch den Sieg bei Freiberg der Frieden in naher Aussicht stand, nach längeren Verhandlungen zu einem Vergleich, auf Grund dessen Friedrich auf die Pacht für den Februar verzichtete, dafür aber die Lieferung des im vergangenen Jahre bestellten Porzellans noch in diesem Monat verlangte, wofür 10000 Taler zurückerstattet werden sollten.

Damit war die Leidenszeit für die Manufaktur endlich zu Ende. Sie war auch sonst für dieselbe schwer genug gewesen. Da die Arbeiter trotz allgemeiner Teuerung nur noch verkürzten Lohn erhalten konnten, so hatte sich die Disziplin unter ihnen sehr gelockert. Auch kam es vielfach zu Begünstigungen und Durchstechereien, sowie bedenklichen Unruhen. Ja im Januar 1761 gab es sogar, nachdem sie vergeblich Lohnaufbesserungen verlangt hatten, einen freilich nicht allzu lange dauernden Streik. Daneben war der Manufaktur auch dadurch ein großer Schaden entstanden, daß, als Friedrich der Große im Juli 1760 Dresden beschoß, die Niederlage viel zu eilig ausgeräumt worden war. Vor allem aber hatte der fast ganz Europa in Mitleidenschaft ziehende Krieg die Kaufkraft überall sehr herabgesetzt, die Zahlungen unsicher gemacht, wie auch den Verkehr auf den Straßen. Auch war der bisher so einträgliche Handel mit der Türkei wegen der jetzt völlig unterbrochenen Verbindung mit ihr ganz an die Wiener Manufaktur übergegangen. So war ein großer kommerzieller Niedergang die Folge, der der Manufaktur dauernden Schaden zuzufügen drohte, selbst wenn man noch so fleißig in ihr weiter zu arbeiten strebte.

Ganz besonders drückend aber hatten sich dann auch die umfangreichen Bestellungen und Aufträge erwiesen, die Friedrich während seines langen Aufenthaltes in Dresden gemacht hatte, die vielfach die Herstellung der Verkaufsware fast ganz verhinderten. Bei seinen mehrfachen Besuchen der Manufaktur hatte er sich freilich, wie rühmend hervorgehoben wurde, stets sehr gnädig erwiesen und so auch einige das „Arcanum“ betreffende Orte nicht zu sehen verlangt. Dafür fand er trotz des Krieges Zeit, für die von ihm bestellten Sachen vielfach ganz genaue Angaben zu machen. Auch bezahlte er manches, was er

der Manufaktur entnahm. Doch berechnete man später die Gesamtsumme dessen, was damals, sowie im Zweiten Schlesischen Kriege, an ihn abgegeben wurde, auf nicht weniger als 283679 Taler, wozu dann noch die eingegangenen Pachtgelder kamen. Sie beliefen sich auf 553336 Taler. Das war mehr, als die gesamten Einnahmen der letzten drei Friedensjahre, so daß man kaum begreift, wie die Manufaktur damals über diese Zeiten hinweggekommen ist.

Besonders schlimm war hierbei, daß der König eben vielfach ganz neue und nicht gerade sehr wenige und auch nicht immer ganz einfache Dinge in Auftrag gab. Zwar entnahm er der Manufaktur auch viele schon früher angefertigte Dinge, so vor allem Figuren und Gruppen, darunter das einst für Brühl geschaffene Urteil des Paris (s. S. 185), dann zehn Pagoden, vier „Monarchien", sowie große und kleine „Weltteile", sechs „freie Künste", den Direktor der „Affenkapelle", Silen auf dem Esel, Herkules mit dem Globus, „ovidische" sowie „theatralische" und musikalische Gruppen, wie vieles andere mehr. Auch bestellte er eine ganze Reihe von Frühstücksservicen und Tabaksdosen, die zu Geschenken bestimmt waren, da Geld ihm für solche Zwecke damals nicht mehr zur Verfügung stand, die gleichfalls nur Wiederholungen früherer Arbeiten dargestellt haben dürften. Doch schon gleich nach der Besetzung Dresdens verlangte er nicht weniger als 16 große Vasen, deren Herstellung ihm so am Herzen lag, daß er die Manufaktur zu deren Ausführung fast jeden Tag mahnen ließ. Doch kam man mit diesen, wohl schon, weil die Arkanisten nicht anwesend waren, nicht zurecht. So mußten statt ihrer 32 kleinere angefertigt werden. Dazu kamen noch ein nach der Zeichnung eines Berliner Künstlers zu modellierendes, großes Uhrgehäuse, für das Kändler als Bekrönung statt der vom Könige gewünschten japanischen Figur einen „schönen" Apollo und als sonstigen Schmuck die neun Musen vorschlug, sowie auch große mythologische Gruppen, die antike Liebespaare darstellen sollten. Die umfangreichsten Neuaufträge stellten jedoch wohl sechs große Speiseservice dar, die z. T. nach seinen Angaben, ja sogar nach eigenhändigen Zeichnungen angefertigt werden sollten. Hier gab

es zunächst zwei Service, die nach Entwürfen ausgeführt werden sollten, die man auf Grund von des Königs „eigener Invention" in Anlehnung an das „Brühlsche Service" hatte machen lassen. Das eine von ihnen sollte grüne und schwarze „Mosaique"-, d. h. Schuppenränder erhalten, eine Randverzierung, die damals anscheinend zuerst hier eingeführt ward (s. S. 247), das andere gleichfalls Schuppenränder, daneben in der Mitte eine „indianische" Blume, doch außer in Gold nur in einem Rot gehalten werden, das beim Könige von Polen besonders beliebt gewesen wäre[115]). Ein weiteres, das sogenannte „Vestunenservice" stützte sich dagegen ganz auf eine Zeichnung des Königs, die dieser für einen Teller desselben gemacht hatte. Es sollte mit durchbrochenen Rändern, flach erhabenen, „antiquen, hängenden Vestunen" d. h. Festons, die von Amorettenköpfen ausgingen, verziert werden, mithin schon ein Motiv aufweisen, das bereits dem damals aufkommenden Louis XVI. angehörte. Im übrigen sollte es mit Tuberosen, Orangeblüten, Tazetten, Anemonen und „Parvos" bemalt werden und, als Aufsatz, eine mit zwei „Genien" besetzte „antique", d. h. wohl gleichfalls bereits wieder im Louis-XVI.-Stil gehaltene Vase erhalten. Endlich handelte es sich noch um ein Service mit ausgeschnittenen, d. h. wohl wieder durchbrochenen Rändern, und der Aufschrift „Dubium est sapientiae initium", sowie um ein „japanisches", das nach einem übergebenen Probeteller etwas „antique und muschlicht" gestaltet und, wie der König selber aufgezeichnet hatte, mit „indianischen" Tieren, wie „Kamelen, Sträußen, Papageien, Raben, Affen, Tigern und Pantern" bemalt werden sollte. Es waren ersichtlich sehr verschiedene Neigungen und Liebhabereien des Königs, die hier bei diesen Servicen mitsprachen. Auch zeugten sie, wie die „indianischen" Zutaten zeigten, teils von einem etwas veralteten, teils, wie die gewünschten „antiken" Zutaten beweisen, von einem bereits weiter fortgeschrittenen Stilempfinden. Es ist so nicht ganz ausgeschlossen, daß dadurch auch erst das das Rokoko ablösende Louis XVI., der Zopfstil, mit seiner viel ruhigeren Formengebung in das Meißner Porzellan einzog. Von auswärts wird wohl damals Meißen nicht allzu viel Neues zugebracht worden sein.

Die Ausführung aller dieser Arbeiten fiel in der Hauptsache wohl Kändler zu, der jetzt, da Höroldt die ganze Zeit der Manufaktur fern bleiben mußte, wohl die gesamte künstlerische Leitung in Händen hatte. So bekam auch in dieser Zeit seine Schaffenslust reichlich zu tun. Dafür hatte er freilich gleich am Beginn des Krieges den großen Schmerz, daß er von der Weiterarbeit an dem eigentlichen Hauptwerke seines Lebens, dem großen Reiterdenkmal für König August III., nun völlig absehen mußte. Die Kommission riet ihm, obwohl schon viele Teile desselben, so angeblich vom Sockel allein 800 Stück fertig waren, sowohl aus finanziellen wie aus politischen Gründen, von ihr durchaus ab. Auch schlug sie ihm, als er im Jahre 1761 um Rückerstattung der Gelder, die er aus eigenen Mitteln zu dessen Vollendung hergegeben hatte, die er damals auf 8000 Taler, dann sogar auf das Doppelte berechnete, bat, wohl weil sie damals dazu gar nicht in der Lage war, diese rundweg ab. Er geriet dadurch in recht arge Schulden, die er durch Erträgnisse aus Überstunden zu tilgen versuchte, was ihm aber nicht recht gelingen wollte. Doch erhielt er gelegentlich, da man den Unentbehrlichen nicht reizen wollte, mehrfach wenigstens Zuschüsse. Denn der Scharfsinn König Friedrichs hatte längst seine volle Bedeutung erkannt und ihn daher, wie dieser im Juni 1761 der Kommission mitteilte, bei seinem letzten Besuche in Meißen zur Annahme preußischer Dienste verleiten wollen. Er aber hatte dies, seinem Könige getreu, durchaus abgelehnt. Doch gab er der Kommission den Rat, ihn, falls der König einmal wieder Meißen besuchen sollte, vorher nach Dresden zu rufen, unter dem Vorwande, dort für das Residenzschloß Ornamente machen zu sollen. Sonst könnte er vielleicht zwangsweise nach Berlin überführt werden. Doch ging die Kommission hierauf nicht ein, vielleicht weil sie seinen Angaben nicht rechten Glauben schenkte, vielmehr vermutete, daß Kändler sie dadurch nur seinen Forderungen geneigter machen wollte. Es scheint, daß Kändler damals überhaupt durch seine mißliche finanzielle Lage ein wenig aus dem Gleichgewichte herausgekommen ist. Mehrfach wird über ihn in dieser Zeit geklagt, daß er alle Nebenverdienste an sich zu reißen versuchte und seine Mitarbeiter nicht gerade gerecht

behandelte. Tatsächlich entwichen damals aus diesem Grunde zwei sehr tüchtige Former der Manufaktur, die Gebrüder Lücke, zu der im Jahre 1755 in Frankenthal gegründeten Porzellanmanufaktur. Und was weit bedauerlicher war, es siedelte auf Friedrichs Verlockungen hin damals außer dem Bildhauer Joh. Körner 1761 auch der so tüchtige Bildhauer Elias Meyer, mit dem sich ja freilich anscheinend Kändler nie recht vertragen hatte, nach Berlin über. Denn Friedrich des Großen Wunsch, auch sein Land durch die Erträgnisse einer Porzellanmanufaktur bereichert zu sehen, war trotz Wegely's Scheitern durch die intimere Berührung mit der Meißener nur gewachsen. Zwar auf Schimmelmanns Beihilfe mußte er nun auf Grund seines so ganz unerwarteten Verhaltens ihm gegenüber wohl oder übel verzichten. Dafür erbot sich jedoch nun jener reiche und dabei sehr patriotisch gesinnte Berliner Kaufmann Gotzkowsky, der ja schon früher sein Interesse für Porzellan durch große Aufträge in Meißen bekundet hatte (s. S. 184), eine solche anzulegen. Er hatte auch bereits von Wegely für viel Geld das Arkanum gekauft. Für dessen Fabrik sollte auch Kändler damals gewonnen werden und ward jetzt auch Elias Meyer nach Berlin herübergelockt, sowie gleichfalls der so ausgezeichnete Landschaftsmaler Karl Wilhelm Boehme (s. S. 220) dann Balthasar Borrmann, der für einen der besten Prospektenmaler galt, sowie im Jahre 1763, wohl, weil der König anscheinend diese Verzierungsweise so besonders liebte, der vortreffliche „Mosaique"-Maler Jakob Christian Klipfel. Es waren dies ganz bedeutende Verluste, die die Manufaktur dadurch erlitt.

Wenn aber auch Kändler den Verlockungen des Königs nicht folgte, so gab er sich doch um so williger seinen Aufträgen hin und führte sie auch stets zu dessen voller Zufriedenheit aus. Mehrfach ward ihm daher der Vorwurf gemacht, daß er zu sehr auf dessen Ideen einginge und ihn dadurch zu immer neuen Aufträgen reizte. Wie viele von diesen Bestellungen freilich damals wirklich ausgeführt worden sind, ist nicht bekannt. Fest steht jedoch, daß die großen mythologischen Gruppen wirklich alle von Kändler und seinen Mitarbeitern angefertigt worden sind. Von jenem stammten die Gruppen Herkules und Omphale sowie

Apollo und Daphne, von Meyer Zeus und Semele, Artemis und Meleager, Cephalus und Aurora, sowie Pan und Syrinx, von dem nach jenes Fortgang an die Manufaktur berufenen Punct (s. S. 242) Diana und Aktäon, sowie Bacchus und Ariadne. Von ihnen befindet sich ein Exemplar der Gruppe Diana und Aktäon jetzt in der Dresdner Samm-

Abb. 85. Teller aus dem für Friedrich den Großen angefertigten „Vestunenservice", um 1760.

lung[112]) (Taf. 53), die Gruppe Pan und Syrinx in einer schwedischen Privatsammlung[113]), die übrigen, jedoch in unbemalten Exemplaren, in in der Meißner Manufaktur. Mit Ausnahme der Kändlerschen kann man jedoch diese Arbeiten kaum als erfreuliche ansehen, da ersichtlich weder Punct noch Meyer die Wiedergabe nackter idealer Schönheit in so großem Maßstabe gelegen zu haben scheint. Sie sind recht steif ausgefallen und zeigen auch sehr wenig gefällige Formen. Daneben haben sich auch von dem „Vestunenservice" manche Stücke erhalten (Abb. 85), so im Hohen-

zollernmuseum in Berlin, im Stadtmuseum in Potsdam, dann in der Dresdner Sammlung und denen zu Krefeld und Prag, darunter Terrinen, große Stürzen, Körbe und einzelne Teller. Für eins der besten der aus der Meißner Manufaktur hervorgegangenen wird man es jedoch wohl kaum erklären können. Und dann ist es vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, daß damals auch noch ein weiteres Service für den König[114]) angefertigt worden ist, wenn wir von einer Bestellung desselben auch nichts vernehmen: das mit dem „preußisch-musikalischen Dessin", das schon durch seine Bezeichnung auf den so musikliebenden König hinzuweisen scheint. Es führte seinen Namen nach seiner Randeinfassung, die in Kartuschen übereinander gelegte Musikinstrumente, astronomische Geräte, sowie Blumen zeigen, während die Verbindung zwischen jenen meist durch grüne „Mosaique"-Einfassungen (s. S. 247) hergestellt war. Mit dieser Randeinfassung kommen mehrfach sehr zart und leicht durchgeführte, auf vier Füßen ruhende Terrinen mit schwach eingezogenen Wandungen und graziösen Figürchen auf den Deckeln vor. Sie weisen eben sowohl, wie die ungewöhnlich zart und zierlich gestalteten Reliefs der Randverzierungen des Musters, auf das Ende der Rokokozeit und damit auf die des Siebenjährigen Krieges hin.

Doch auch sonst arbeitete man in Meißen fleißig weiter, so gut es gehen wollte, ja man trug sogar Sorge, daß die durch Elias Meyers Fortgang 1761 erledigte Stelle alsbald durch eine neue Kraft ausgefüllt ward, den recht tüchtigen Bildhauer Carl Christoph Punct, über dessen Vorleben und bisherige Tätigkeit wir freilich wiederum nichts wissen. Er muß aber damals hier sehr geschätzt gewesen sein, da er bereits im Jahre 1763 zum Hofbildhauer ernannt ward und ein Monatsgehalt von 33 Talern und 8 Groschen erhielt, mithin über 12 Taler mehr, als der nun schon 21 Jahre an der Manufaktur tätige Reinicke empfing. Er wußte sich auch anscheinend, sofort in das für ihn wohl völlig neue Material einzuarbeiten und recht selbständige Arbeiten zu Wege zu bringen.

So entstanden unter anderem zunächst durch Kändler[115]) eine an einem Tische sitzende Kaufmannsfrau, dann ein Tafelaufsatz, bei dem

drei weibliche, vom Rücken gesehene Gestalten einen einen Korb tragenden hohen Fuß umfassen. Weiter, wohl auch durch ihn, zwei in ungewöhnlich großem Format gehaltene, auf Sockeln sitzende, mit Häubchen bekleidete Kinderköpfe, neben denen auch zwei weit kleinere, anders gestaltete vorkommen (Taf. 54). Sein Hauptwerk jedoch war eine große, neue Gruppe des Parnaß, die eine der größten dieser Art darstellt, die Kändler geschaffen. Sie ging im Vergleich zu der im Jahre 1741 für Gotzkowky hergestellten gleichen Inhalts (s. S. 184), weit mehr in die Breite und zeigte auch die Musen in lockerer Anordnung sowie graziöserer Bewegung. Sie stellt damit eins der Hauptwerke Kändlers auf diesem Gebiete dar (Taf. 55).

Abb. 86. Amerika und Europa, um 1760 von Elias Meyer modelliert.

Daneben schuf Meyer vor seinem Abgange zunächst noch die Gruppe der Vermählung des Bacchus mit der Venus, die jedoch nach einem Stich von Le Bas nach einem Gemälde N. N. Coypels gebildet war. Sie stellte beide, sich unter einem mit Amoretten besetzten Baum zutrinkend, dar. Dann gestaltete er eine ganze Reihe von Gruppen

von je zwei ungewöhnlich groß gehaltenen nackten Kindergestalten, die die Astronomie, die Poesie, die Bildhauerkunst, sowie die „vier Weltteile" (Abb. 86) allegorisierten. Und dann stammen von ihm auch wahrscheinlich noch die in dieser Zeit entstandenen Gruppen des auf einem Esel reitenden trunkenen Silen, sowie der von weiblichen Gestalten umlagerten Europa auf dem Stier.

Abb. 87. Schäferin, um 1762 von Punct modelliert.

Punct hat sich dagegen vor allem ersichtlich das Gebiet der Schäfer und Allegorien wiedergebender Kinder ausgesucht. So schuf er ein stehendes Schäferpaar, bei dem der Schäfer seiner Begleiterin auf einer Geige vorspielt, ein weiteres in tänzelnder Stellung (Abb. 87), dann zwei sitzende Figuren, bei denen der Jüngling mit Hunden (Abb. 88), das Mädchen mit einem Schäfchen spielt, sowie eine Gruppe, die sich mit Weintrinken beschäftigt. Weiter eine ganze Reihe allegorischer, teils nackter, teils bekleideter Kindergruppen, so unter ersteren, durch je zwei Figuren wiedergegeben, die „Handlung", den „Wein"- und den „Ackerbau". Dazu kamen noch fünf die „fünf Sinne" wiedergebende, aus je einem jungen Mädchen und einem jungen Herrn bestehende Gruppen, sowie die Gruppe des Tritonenfanges, bei der Najaden Amoretten in einem Netze fangen. Sie ist freilich 1769 von Kändler noch einmal ganz umgearbeitet worden. Bei allen diesen Arbeiten erwies er sich noch durchaus als Rokokokünstler, doch als recht tüchtiger und selbständiger Gestalter, der seine eigenen, leicht erkennbaren Typen besaß, so Köpfe mit auffallend länglichen Gesichtern und hohen Stirnen, sowie etwas wohlbeleibte, ein wenig plumpe Kinder. Sie sind freilich, unbekleidet, ziemlich steif ausgefallen. Auch zeigen sie dann, wie dies schon seine für Friedrich den Großen ausgeführten

Gruppen taten, daß die Wiedergabe des Nackten nicht gerade seine besondere Stärke war. Im übrigen fallen seine Gruppen durch besonders hohe, reich durchgearbeitete, vielfach auch durchbrochene Sockel auf, wie sie sonst in der Meißner Plastik kaum wieder vorkommen.

Abb. 88. Junger Mann mit Jagdhunden, um 1762 von Carl Christoph Punct modelliert.

Daneben entstanden noch eine ganze Reihe von Arbeiten, deren Urheber sich heute nicht mit Sicherheit feststellen läßt. So eine stehende, auf ein Notenblatt herabsehende junge Dame, ein Jäger zu Pferde, die Gruppe von vier, bald um einen Kirschbaum, bald um eine Palme tanzenden Kindern, ein Saturn, ein Merkur, eine Juno mit Pfau auf einem Wolkenpostament, eine „Japanesen-Familie", sowie Bauern, Schäferfiguren und ähnliches. Auch wurden in dieser Zeit besonders viel

kleine Tiere geschaffen, sowie auch kleine Apostelfiguren, die jedoch meist nur Verkleinerungen der früher für den Papst und die Kaiserin von Österreich geschaffenen Nachbildungen der großen Figuren des Laterans (s. S. 136 u. 137) darstellten.

Abb. 89. Teller mit Vogelmalerei und Blumengehängen, um 1760.

Daneben ward damals auch in der Malerei ganz fleißig weitergearbeitet, trotzdem Höroldt ja während dieser ganzen Zeit abwesend war und später einige der besten Maler nach Berlin übersiedelten. Und auch der so vortreffliche Porträtmaler Heinrici (s. S. 219) hatte schon im Jahre 1757 die Manufaktur verlassen. Doch war es nach vielen Bemühungen gelungen, wenigstens diesen für die Manufaktur zurückzugewinnen. Neben

ihm galten damals für die besten Maler die Malereivorsteher Hoyer (Häuer), Bürckner und Hentzschel, weiter die Maler Gerlach, Plesch und Richter, sowie der Miniaturmaler Walther. Es scheint im allgemeinen so ziemlich bei den bisherigen Bemalungen geblieben zu sein. Doch dürften daneben auch einige ganz neue aufgekommen sein, vor allem solche, die nun bereits dem Louis-XVI.-Stil angehörten und später noch viel verwandt werden sollten. Darunter sind in erster Linie die für diesen so charakteristischen Blumengirlanden oder Festons zu nennen. Sie schmückten in der Regel, wie dies in plastischer Durchführung ja auch bei dem für Friedrich den Großen angefertigten „Vestunen"-Service der Fall war, als Gehänge in rythmischer Anordnung die Ränder (Abb. 89). Oder sie strebten, von diesen ausgehend, in Windungen der Mitte zu. Daneben sind stehende Amoretten zwischen aufsteigendem, zierlichem, gebogenem Gitterwerk zu nennen, dessen schon wieder symmetrische Anordnung wohl gleichfalls auf den neuen Stil hinweist. Und auch ein etwas mager gehaltenes Papageienmuster, bei dem ein Pudel einen auf einer Stange sitzenden Papagei anbellt, dürfte, da ihm ersichtlich jeglicher Reiz des Rokoko fehlt, wohl erst in dieser Zeit aufgekommen sein. Vor allem aber darf man wohl annehmen, daß jetzt erst das von Friedrich dem Großen für zwei seiner Service verlangte „Mosaique"-Muster hier Eingang

Abb. 90. Kaffeekanne mit Früchtemalerei und violetten „Mosaique"-Einfassungen, um 1760.

fand. Es führte wieder zu einer farbigen Flächenbehandlung, war aber in der Regel durch mit heller oder dunkler Zeichnung gewonnene Schuppenmusterung (Abb. 90), sonst durch sich kreuzende, in den Schnittpunkten Sterne bildende Linien oder ähnliches belebt. Es war sicherlich wieder der Grundmusterung chinesischer Porzellane, wenn auch mit starken Abänderungen, entnommen und ward in allen Farben, meist als Randeinfassung, sonst auch als Flächendeckung, verwandt, in welchem Falle wieder Bildfelder ausgespart wurden. Doch war diese Musterung noch durchaus Rokoko, bei den Randeinfassungen stets von farbigen Rokailleschnörkeln eingefaßt, von denen vielfach Blumen herabhingen. Als einer der besten Maler dieser Verzierungen hatte eben damals der (s. S. 240) erwähnte Klipfel gegolten, den Friedrich der Große nach Berlin entführte.

So hielt man den Betrieb aufrecht, so gut man es eben vermochte. Man mußte es ja schon, um nur die hohen Pachtsummen einzubekommen. Der finanzielle Ertrag war jedoch in dieser Zeit naturgemäß trostlos. Helbig hat durch die Pacht nur erreichen können, daß der Betrieb nicht völlig zusammenbrach und das gesamte Personal, weil nicht mehr bezahlt, nicht völlig auseinander lief. Auch konnten von den Pachtgeldern an Friedrich bis zum Schluß des Krieges nur 260000 Taler abgetragen werden. Und auch dies war keineswegs allein durch die Einnahmen der Manufaktur möglich, sondern nur dadurch, daß er aus eigenen Mitteln zuschoß, im übrigen mit Hilfe von Kredit. Er ließ sich darum auch gleich nach Friedensschluß ein Versicherungsdekret ausstellen, auf Grund dessen ihm alles wieder durch alljährliche Abzahlung von 12000 Talern zurückerstattet werden sollte.

Das Schlimmste aber war dann wohl, daß wegen der geringen Löhne sowie der ganzen Unordnung die Manufaktur fortwährend Gefahr lief, daß ihr, von Berlin ganz abgesehen, auch sonst „Fabrikanten" abtrünnig gemacht wurden. Mehrfach liefen auch zu diesem Zwecke in Meißen Agenten herum, die dies versuchten, gegen die man bei der ganzen Lage der Dinge jedoch nicht viel machen konnte. Und daß deren Bestrebungen nur allzu guten Erfolg hatten, beweisen die vielen Neugründungen in dieser Zeit, die zum Teil nachweislich mit Hilfe von jetzt entlaufenen Meißner Arbeitern ermöglicht wurden. So ward im Jahre 1757 eine Fabrik

in Gotha, 1758 eine solche in Ludwigsburg sowie in Kelsterbach, 1758–59 eine zu Ansbach-Bruckberg, 1760 in Kloster Veilsdorf, sowie 1762 in Volkstedt-Rudolstadt gegründet. Daneben kamen die früher begründeten jetzt vielfach immer besser in Gang und auch im Auslande gab es jetzt eine ganze Menge von „Porzellanfabriken", vor allem in Frankreich, wo die 1745 in Vincennes gegründete, 1753 zur königlichen erhobene, dann nach Sèvres verlegte mächtig aufgeblüht war. Sie stellten zwar fast alle immer nur noch Frittenporzellan her, das aber damals doch allgemein für das wirklich echte Porzellan gehalten und dementsprechend gekauft wurde. Damit ward Meißens Absatzgebiet nun immer weiter beschränkt und drohte der Manufaktur immer mehr die Gefahr, aus ihrer bisherigen so bedeutenden, einzigartigen Stellung herausgedrängt zu werden, eine Gefahr, die in der folgenden Zeit nur zu sehr sich bewahrheiten sollte.

Und daneben hatte sich damals bei der allgemeinen Unordnung in der Fabrik, die die Gewinnung unbemalten Porzellans wieder erleichterte, auch die „wilde" Porzellanmalerei, die „Pfuscherei", wieder ganz bedeutend vermehrt[115]). Und nicht zum wenigsten in Sachsen, ja in Meißen selber und sogar durch die Maler der Manufaktur, die auch wohl die damals so geringe Entlohnung zum Aufsuchen von derartigen Nebenverdiensten zwang. Selbst ganze Tafelservice neben einzelnen Geschirren und Figuren wußten diese sich damals zu verschaffen, die sie dann in ihren Wohnungen bemalten und in dazu eingerichteten Öfen brannten. So machte sich ein eigenes königliches Generale von seiten König August erforderlich, das, am 27. August 1761 herausgegeben, alle, die solches verübten, mit Gefängnis und Einziehung des bei ihnen vorgefundenen Porzellans bedrohten. Doch scheint es keinen allzugroßen Erfolg gehabt zu haben. Nach wie vor ward diese Bemalung fortgesetzt. Noch am Ende des folgenden Jahres hören wir von nicht weniger als zehn Malern der Manufaktur, die solche betrieben, unter denen sich sogar auch Christian Friedrich Höroldt und Friedrich Balthasar Keil, der Verwandte Höroldts, befanden. Vermutlich wagte man auch gegen diese Leute nicht allzuscharf vorzugehen, aus Furcht, sie bei den Verlockungen von auswärts völlig zu verlieren.

V. DIE „PUNKTZEIT“ 1763—1774

Nach Beendigung des Krieges galt es die tief verschuldete, arg verwilderte und ihrer bisherigen Monopolstellung stark beraubte Manufaktur mit allen Kräften wieder zu heben, wofern sie nicht ihrem völligen Untergang entgegengehen sollte. Das sahen auch der König und der Graf Brühl, sobald sie nach Dresden wieder zurückgekehrt waren, sofort ein. Und so ward zu ihrer Wiederaufrichtung schon im März 1763, somit noch nicht zwei Wochen nach Abschluß des Friedens, eine neue Manufakturkommission eingesetzt, zu der von der früheren nur der Geheime Kammerrat von Nimptsch, der während des Krieges die Verbindung zwischen der Manufaktur und dem Könige und Brühl aufrechterhalten hatte, herübergenommen ward. Im übrigen gehörten ihr der Legationsrat Ernst, sowie der eigentliche Retter der Manufaktur, der Kommerzienrat Helbig, an. Letzterer ward auch, wohl weil man einsah, daß nur ein geschulter Kaufmann jetzt Abhilfe zu bringen vermöchte, zum Oberleiter der Manufaktur ernannt und ihm auch die Hauptdisposition über den Verkauf übertragen. Doch starb der König schon am 5. Oktober dieses Jahres und am 28. auch sein böser Mentor, Graf Brühl, und nun folgte in der Regierung zunächst der geistig recht bedeutende und auch von den besten Absichten beseelte Sohn des Königs, der Kurfürst Friedrich Christian, der aber leider sehr leidend war. Dieser ging sogleich im Verein mit seiner gleichfalls recht begabten, daneben jedoch auch sehr ehrgeizigen Gemahlin Maria Antonia darauf aus, das so tief herabgekommene Land mit allen Kräften wieder zu heben und alle Kriegsschäden möglichst zu beseitigen. Zu diesem Zwecke

übertrug er seiner Gemahlin das ganze Finanzwesen Sachsens, sowie am 28. November auch die Hauptaufsicht über die Manufaktur. Diese sorgte zunächst für eine neue Organisation derselben, indem sie Helbig, dem sie anscheinend völlig mißtraute — schon während des Siebenjährigen Krieges hatte sie ihn einmal als einen der größten Schurken der Welt bezeichnet — die Oberleitung wieder entzog, um sie dafür dem Geheimen Rat von Nimptsch, dem Mitglied der Kommission, zu übertragen. Helbig blieb, wohl weil man ihn wegen seiner kaufmännischen Erfahrungen nicht ganz entbehren konnte, nur noch in der Kommission und erhielt auch die Oberaufsicht über die Niederlagen in Dresden und Leipzig.

Doch schon am 17. Dezember 1763 starb der Kurfürst und nun übernahm für seinen Sohn, den noch minderjährigen Kurfürsten Friedrich August, der Bruder jenes, der Prinz Xaver, die Vormundschaft. Auch dieser war ein Regent, wie Sachsen ihn damals brauchte. So nahm er die Bestrebungen seines Bruders im vollsten Maße auf und machte sich auch gleich an die Wiederaufrichtung der Manufaktur. Nimptsch wurde jetzt zum Direktor derselben auf Lebenszeit ernannt, welche Stellung er bis zu seinem im Jahre 1773 erfolgenden Tode inne gehabt hat. Gleichzeitig ward auch die Kommission neu organisiert. Der Legationsrat Ernst verblieb in ihr, schied jedoch schon im folgenden Jahre wegen anderweitiger Beschäftigung aus. Doch Helbig ward, indem ihm ein Teil des Porzellanverkaufs selbständig übergeben wurde, entlassen. Dafür traten der Kreishauptmann Freiherr Maximilian Robert von Fletscher, sowie von neuem der Bergrat von Heynitz in ihr ein.

Ersichtlich ging dann der Prinz darauf aus, der immer bedrohlicher werdenden Konkurrenz entgegen zu treten. Seine erste Anordnung betraf so die allgemeine Hebung des Geschmacks in der Manufaktur und die Einstellung in den damals sich immer weiter verbreitenden neuen Stil. Denn nur zu deutlich hatte man hier jetzt das Empfinden, daß die Zeit des launischen Rokoko nun vorüber und daß dem wiederum in Frankreich aufgekommenen, sich wieder mehr auf die Antike stützenden Louis-XVI die Zukunft gehörte. Die Künstler arbeiteten noch zu sehr,

so meinte man, nach „modernen Phantasien" und ließen dabei das „wahre Schöne und Antike" noch fast ganz außer Acht. So ließ der Prinz bereits am 7. Februar 1764, nachdem er vorher in Dresden die bisherige Kunstschule zu einer Akademie erweitert hatte, in Meißen eine eigene Kunstschule errichten, die an die Stelle des bisherigen dortigen, oft freilich recht lässig betriebenen Zeichenunterrichts treten sollte. Sie sollte auch zu ihrer Unterstützung jährlich 1200 Taler aus der Manufakturkasse erhalten. Sie ward, wie auch die Akademie in Dresden, dem Geheimen Legationsrat von Hagedorn unterstellt. Zu ihrem Leiter ward der Hofmaler und Professor der Dresdner Akademie Christian Wilhelm Ernst Dietrich ernannt, damit jener bekannte, vielseitige, aber ein wenig leichtfertige Maler, der, obgleich damals hoch angesehen, ohne irgendwelche persönliche Eigenart, indem er bald im Stile Watteaus, bald der alten Holländer, besonders aber Rembrands malte, nichts als ein geschickter Nachahmer war. Er hatte freilich mit dem neuen Stil kaum etwas zu tun, weshalb allein schon seine Wahl kaum als eine allzu glückliche zu bezeichnen sein dürfte. Ihm mußten sich jetzt auch Höroldt und Kändler trotz aller ihrer bisherigen Verdienste unterordnen. Ersterer wohl, weil man annahm, daß er, bereits 68 Jahre alt und darum auch nicht mehr recht wandlungsfähig, für die neuen Aufgaben nicht mehr so ganz ausreichen würde. Er trat jedoch schon im Oktober 1765 in den Ruhestand, nach 55jähriger Tätigkeit an der Manufaktur, und ist dann am 26. Januar 1775 in Meißen verstorben. Mit Kändler jedoch war man damals allem Anscheine nach nicht mehr so ganz zufrieden. Er war durch die Schulden, in die er durch das Reiterdenkmal geraten war, anscheinend nun immer verbitterter und launischer geworden, weshalb er jetzt manche Verdrießlichkeiten erregte. So erhielt Dietrich auch den Auftrag, einen oder mehrere Bildhauer von auswärts für die Manufaktur zu gewinnen. Im übrigen sollte er die Künstler auch durch Erteilung von Prämien in ihren Arbeiten aufmuntern.

Hierauf erhielt, nachdem am 10. April 1764 der Freiherr von Fletscher zum Mitdirektor an der Manufaktur ernannt worden war,

am 13. Mai die Kommission eine Verordnung, auf Grund derer sie alle zur Verbesserung des Werkes erforderlichen Maßnahmen sofort in Angriff nehmen, zur Wahrung des Arkanums nur chemisch und technisch bewanderte Leute anstellen und zur Hebung des Geschmacks auf die Verbesserung der Farben sehen sollte. Auch ward sie beauftragt, künstlerische Kräfte der Manufaktur an die damaligen Hauptkunststätten, Paris, Wien und Augsburg, sowie auch an wichtigere keramische Produktionsorte, wie Höchst, Ludwigsburg, Erfurt und Straßburg zu senden, Sie sollten überall ihre Kenntnisse zu vermehren, vor allem aber Kopien und Modelle zu erlangen suchen. In Paris aber, dem Ausgangspunkt aller damaligen Stilentwicklung, sollte ein eigener Kommissionär gehalten werden, der über alles hier Neuaufkommende sofort zu berichten hätte.

Daneben sollte dann auch der technische Betrieb möglichst verbessert, der Absatz nach Kräften gehoben und auch hierfür Reisende ausgesandt werden, die sich über den während des Kriegs anscheinend stark veränderten Geschmack des Publikums, über den Betrieb an den inzwischen entstandenen Porzellanfabriken, sowie deren Verkaufsmethoden unterrichten und auch möglichst viel neue kaufmännische Verbindungen anknüpfen sollten. Es war ein vollständiger Reorganisationsplan, der unter dem Druck der Zeiten jetzt aufgestellt ward, der große Umsicht und Sachkenntnis verriet, dessen Ausführung auch sogleich mit großer Energie in Angriff genommen wurde.

Schon gleich im Mai 1764 wurden zwei Maler der Manufaktur über Höchst, Frankenthal und andere Plätze nach Paris geschickt, um hier die französischen Porzellanfabriken, die freilich immer nur noch nichts anderes als Frittenporzellan herzustellen vermochten, so weit es möglich war, in Augenschein zu nehmen und dort vor allem auch nach neuen Modellen und Zeichnungen zu suchen. Ja im Jahre 1766 begab sich Fletscher, der Mitdirektor der Manufaktur, sogar selber nach Paris und nahm noch zwei weitere Maler Großmann und Wiedner mit, die sich sogar in der Sèvresmanufaktur anstellen lassen sollten. Ihre Aufgabe war hier vor allem, sich mit der neuesten Errungen-

schaft dieser, dem sogenannten „Königsblau", das heißt jenen schönen, mittels Unterglasurkobaltblau gewonnenen tiefblauen Gründen bekannt machen, auf deren Gewinnung man dort so stolz gewesen war, daß man es eben bleu royal getauft hatte. Vorher schon, im Mai 1764, hatte man einen Bossierer namens Müller nach Wien und München gesandt, nach letzterem Orte sicherlich, um die 1741 dort in der Vorstadt Neudeck ob der Au begründete, 1761 nach Nymphenburg verlegte Fabrik in Augenschein zu nehmen. Auch sollte er das für Deutschland in künstlerischen Dingen damals immer noch stark tonangebende Augsburg aufsuchen. Daneben schaute man dann auch nach geschickten Modelleuren und Malern aus, die alsbald auch in größerer Anzahl in Meißen eintrafen, so schon 1764 zwei Modelleure aus Frankenthal, darauf der Maler Brecheisen aus Wien. Sie wurden zum Teil sehr gut bezahlt. Im übrigen wußte man sich zur Hebung des Geschmacks und Einführung neuer Muster die Erlaubnis zu verschaffen, wie einst aus der Brühlschen, jetzt aus der kurfürstlichen Kupferstichsammlung Stiche, wie auch Gemälde aus der Bildergallerie, entnehmen zu dürfen. So tat man in dieser Beziehung wohl alles, was irgend möglich war.

Zur Hebung des Absatzes aber wurden im Jahre 1764 von Juni bis Oktober der Buchhalter Hummitsch und der Bossierer Elsässer über mehrere Orte gleichfalls nach Paris gesandt. Da diese Reise viel Erfolg hatte, indem nun auch wieder von dort mehr Bestellungen auf figürliche Arbeiten eingingen, so wurden derartige Reisen trotz der hohen Kosten, die sie verursachten, nach und nach auf fast alle größere Hauptstädte Europas ausgedehnt. So ging der Maler und Auktionator Otto in den Jahren 1766—1767, um die Ursache des dortigen Verkaufsrückganges festzustellen, zunächst nach den Niederlanden, von dort nach Portugal, Spanien und Italien, sowie nach der Schweiz. Diese Reise brachte der Manufaktur über 100000 Taler ein und zwar hauptsächlich für „feinere" Arbeiten. Dann begab er sich 1768 und 1769 auch nach Rußland und weiter nach Kopenhagen, Lübeck, Hamburg und anderen Plätzen. Er sollte hier vor allem den ins Stocken geratenen Verkauf von Mittelgut wieder zu beleben versuchen. Diesen beiden Reisen schloß sich 1770 eine dritte

an über Holland, Spanien, Irland und England, die gleichfalls guten Gewinn brachte. Auf dieser war Otto auch gestattet worden, im Notfall Kommissionäre für die Fabrik anzunehmen, was auch geschah, womit er die Grundlage für die bald hier sehr wichtig werdenden Kommissionslager legte. Daneben war noch u. a. im Jahre 1765 ein gewisser Röhr nach Braunschweig und dem Thüringer Wald zum Studium der dortigen Porzellanindustrie gesandt worden. Auch machte im Jahre 1771 noch der Maler Schneider eine weitere Reise nach Rußland.

Für die künstlerische Weiterentwicklung war hierbei wohl das Wichtigste, daß es den nach Paris gesandten Hummitsch und Elsässer gelang, dort wirklich einen Bildhauer für Meißen zu gewinnen. Anfangs hatten sie es hier mit einem namens Delaistre versucht, der aber im letzten Augenblick wieder absprang. Dann waren sie mit dem 1736 zu Versailles geborenen Bildhauer Michael Victor Acier, den sie noch höher bewerteten, als jenen, schon weil er auch in der Kleinkunst bewandert war, in Verbindung getreten. Doch auch dieser hatte zunächst, obwohl man auf alle seine Bedingungen einging und ihm 435 Taler als Besoldungsgehalt zusagte, nicht übel Lust wieder zurückzutreten. Man hatte ihn dann aber durch Erhöhung des Gehalts, sowie der Bewilligung, nach fünfzehn Jahren, falls er in Sachsen bliebe, mit 400, sonst mit 200 Talern in Pension gehen zu dürfen, doch noch gewonnen. Er traf bereits Ende 1764 in Meißen ein, ward hier sogleich Modellmeister und erhielt auch eine neben Kändler völlig selbständige Stellung. Dafür blieben Reinicke und Punct nach wie vor diesem unterstellt. Doch starben sie schon bald, letzterer an Auszehrung im Jahre 1765, ersterer im Jahre 1768. Dafür rückte jetzt der im Jahre 1730 geborene, seit 1745 schon an der Manufaktur als Bossierer tätige Johann Carl Schönheit als Bildhauer auf. Er half vor allem Acier bei seinen Arbeiten, ward aber auch zu ganz selbständigen herangezogen. Daneben ward am 1. September 1768 noch, wohl infolge des Dahinscheidens Reinickes, der von Pariser Kaufleuten empfohlene, in Lunéville geborene Jean Troy nach viermonatlicher Probezeit an der Manufaktur für 400 Taler angestellt. Er hat hier aber nur sehr kurze Zeit gearbeitet, da man

ihn bereits am 23. Mai 1770 seiner Unfähigkeit und seines Leichtsinnes wegen wieder entlassen mußte.

Fast alle größeren plastischen Arbeiten fielen jedoch auch in dieser Zeit immer noch Kändler zu. Man sah in ihm demnach hier damals noch immer den bedeutendsten und leistungsfähigsten Künstler der Manufaktur, indes man in Acier wohl mehr den Mann der Mode, des neuen Geschmacks, erblickte, der neuzeitlich gehaltene Verkaufsware herstellte. Er sollte somit wohl vor allem auch Frankreich, das immer ein so guter Abnehmer gewesen war, gewinnen. Doch hatte der Erfolg der 1764, mithin zur Zeit, da Acier noch gar nicht in Meißen tätig war, von Hummitsch und Elsässer nach Paris unternommenen Reise gezeigt, daß Kändlers Schaffensweise dort noch keineswegs für veraltet galt. Und auch der damalige Verweser Sachsens, der Prinz Xaver muß ihn recht sehr geschätzt haben. Denn als er einmal das Modellieren in Porzellan kennen lernen wollte, ließ er sich dieses von Kändler vorführen. Auch hat er ihm zahlreiche Aufträge zukommen lassen. Kändler ließ sich, wie Acier durch Schönheit, bald durch den 1752 als Sohn eines Porzellanmalers in Meißen geborenen Christian Gottfried Jüchtzer unterstützen, der 1769 als Lehrling in die Manufaktur eingetreten war, mithin schon früh eine starke künstlerische Begabung gezeigt haben muß. An Reibungen zwischen Acier und Kändler hat es dann freilich nicht ganz gefehlt. Dazu standen sie zu selbständig nebeneinander. Vor allem scheint man sich nicht immer über die Ausführung der neuen Bestellungen geeinigt zu haben. Dazu kamen auch Unstimmigkeiten mit dem ehemaligen Bossierer Elsässer, jetzt Vorsteher des sogenannten „weißen Korps“, das heißt der Former und Bossierer, der wohl nicht immer wußte, auf wessen Seite er sich zu schlagen hatte. Großen Schaden dürfte dies alles jedoch der Manufaktur kaum zugefügt haben.

Zunächst hatte Kändler jetzt eine ganze Reihe von größeren und kleineren Aufträgen für den Administrator auszuführen. So unter anderen im Jahre 1765 für die „Konditorei“ nach einer Zeichnung zwei als durchbrochene Körbe gestaltete Schalen, sowie im gleichen Jahre

einen, eine Elle hohen, „schreienden" Papagei mit „etwas" ausgebreiteten Flügeln. Weiter eine größere allegorische Gruppe, die, für seinen Namenstag, den 3. Dezember bestimmt, wohl auf das unter ihm zuerhoffende Wiederaufblühen Sachsens hinweisen sollte. Sie stellte eine auf Felsen stehende, geflügelte, eine das Datum des Tages zeigende Tafel haltende, geflügelte Figur dar, daneben eine auf der Erdkugel stehende Fortuna mit auf den künftigen Flor des Landes hinweisenden Blumen, weiter einen Palmenbaum, sowie eine Fama auf Gewölk. Im Jahre 1767 ließ Prinz Xaver dann für sich, wieder nach einer Zeichnung, Schneckenhäuser für Schneckenspeisen anfertigen, 1768 eine große Konsole für eine Uhr, eine Kanne für die Hofapotheke, eine große Schale für Würste für die Hoftafel, sowie Porzellanschilde als Einlagen für ein Kanapee und Stühle. Diesem folgte 1769 eine große Uhr, zwei große Kinderfiguren, von denen eins ein Füllhorn hielt, das andere sich bekränzte, sowie zwei weitere, die sich küßten, ein Bologneser Hund und 1770 ein großer Wandleuchter, dem im folgenden Jahre sich noch ein weiterer Hund anschloß. Es sind dies sicherlich jene beiden aus dieser und der folgenden Zeit häufiger vorkommenden, gleich großen Bologneser Hunde, von denen der eine sich mit der Hinterpfote kratzt. In diesem Jahre schuf Kändler auch noch für ihn einen weiteren großen Wandleuchter mit drei Armen, Muschelwerk und Palmenzweigen. Endlich hatte er in den Jahren 1772 und 1773 für ihn, als Geschenk für den Papst, noch eine recht bedeutende Bestellung auszuführen, einen großen, anscheinend schon ganz im Louis-XVI.-Stil gehaltenen, dreikantigen Leuchter mit einer Strahlenglorie und Engeln, sowie eine ganze Reihe von Heiligenfiguren, so einen fast eine Elle hohen Laurentius, einen Petrus (Abb. 91), einen Antonius von Padua und einen Franziskus, sowie anscheinend auch einen Kalvarienberg. Doch waren schon vorher „für Rom" bestellte Sachen von ihm angefertigt worden, die vielleicht gleichfalls Geschenke darstellten, so 1760 zwei Adler und zwei Tauben, sowie 1770 eine religiöse Gruppe, den hl. Palafox in Bischofstracht darstellend, wie ihm die Jungfrau Maria in Wolken erscheint.

Die bedeutendsten Bestellungen jedoch kamen damals aus Rußland von Seiten der anscheinend das Porzellan ganz besonders liebenden Kaiserin Katharina II., die in dieser Beziehung ihre Vorgängerin bei weitem übertraf. Schon im Jahre 1766 hatte sie von Kändler auf Grund einer aus Moskau eingesandten Zeichnung ihren Lieblingshund, ein auf einem Kissen liegendes Windspiel[116]), modellieren lassen. Zwei Jahre darauf hatte er für sie eine größere Gruppe, die kalydonische Eberjagd darstellend, angefertigt. Im Jahre 1770 bestellte die Kaiserin dann, wie es schon ihre Vorgängerin getan, gleichfalls nach einem Gemälde, eine sie selber darstellende Reiterstatuette im Herrensitz, die ebenfalls von Kändler ausgeführt ward. Dann aber kam Ende 1772 ein Auftrag von nicht weniger als vierzig größeren und kleineren, zur Aufstellung in ihrem „Kabinett" bestimmten Gruppen und Figuren. Schon im November entwarf für sie Kändler das Programm. Sie sollten die bisherige Regierung der Kaiserin durch allegorische und mythologische Darstellungen verherrlichen. Achtzehn von ihnen scheint Kändler, z. T. mit Benutzung früherer Arbeiten, selber, die übrigen in der Hauptsache Acier ausgeführt zu haben. Sechsunddreißig von ihnen haben sich noch im Schlosse Oranienbaum bei St. Petersburg[117]), daneben auch einige, unbemalt, in der Meißner Manufaktur erhalten. Von Kändler scheinen die großen Hauptgruppen des Triumphzuges der Amphytrite[118]) und Neptuns, der Thetis, die Götterwagen mit Apollo, Luna,

Abb. 91. Apostel Petrus, 1772 von Kändler modelliert.

Mars, Venus (Abb. 92), Merkur und Saturn zu stammen. Ferner die Gruppe Apollos als Pythonbesieger, der Justitia, der Astrea oder göttlichen Gerechtigkeit, die beiden Viktorien, die Wolga, der Dnepr sowie die beiden Kriegselefanten. Acier dagegen dürfte die Perseusgruppe, die der Juno und Iris, den Wagen des Jupiter, das Parisurteil, den Handel, die Schiff-

Abb. 92. Götterwagen mit der Venus, um 1773 von Kändler modelliert.

fahrt, die Stärke, den Herkules, die beiden Sphinxe, die Figuren des Vulkan, der Bellona, der Irene und der Gelehrsamkeit, sowie die kleineren Gruppen der Künste, der Astronomie, der Rechenkunst und der Mathematik modelliert haben. Kändler zeigt sich hier durchaus als der Überlegenere. Doch geben sich manche seiner Arbeiten, wohl schon unter dem Einfluß des Louis-XVI.-Stils, etwas steif. Die Geradlinigkeit mancher Figuren fällt auf, sowie auch ihre oft scharfen Wendungen. Auch zeigen sie zum Teil schon stark antikisierende Gewänder. Daneben besitzen alle Gruppen schon antikisierende Ornamentik an den Sockeln. Noch

stärker tritt dies alles an Aciers Werken hervor, die schon ganz unter dem Einfluß der Louis-XVI.-Kunst stehen und manchmal auch eine nicht gerade gefällige Gruppierung aufweisen. Zu den besten Arbeiten der Manufaktur wird man daher alle diese im Jahre 1774 vollendeten Werke wohl kaum rechnen dürfen. Auch waren sie vielleicht etwas eilig auszuführen.

Eine recht bedeutende Bestellung kam dann auch vom dänischen Hofe, die sogenannte „dänische“ Gruppe, die Kändler nach 1767 ausführte, eine figurenreiche Allegorie auf den am 22. April 1767 zwischen Christian VII von Dänemark und dem Herzog von Holstein-Gotthorp über die gotthorpschen Ansprüche in Schleswig-Holstein geschlossenen Vertrag, durch den eine große Kriegsgefahr von seiten Rußlands glücklich beseitigt ward. Stark in die Breite komponiert, zeigte sie in der Mitte auf einem Felsen einen mit einer Sonne versehenen Obelisken neben der Ruhmesgöttin, dann einen Altar mit Wappenschild und Athene und in bald näherem, bald weiterem Abstande Saturn, die drei Parzen, einige Musen, Amoretten sowie andere mythologische Figuren, einen Elefanten als Symbol des dänischen Elefantenordens, sowie die beiden Königreiche Schweden und Norwegen[119]). Sie kann wegen der Klarheit der Anlage, Feinheit der Durchführung und Anmut der Gestalten wohl für eins der besten Werke Kändlers angesehen werden.

Eine ganz seltsame Arbeit verlangte dann 1769 die Gräfin von Solms: ein großes „japanisches“ Uhrwerk, bei dem auf felsigem Grund ein Japaner mit einer Flasche stand, in die aus einem aus Muschelwerk bestehenden Becken ein Drache wohlriechenden Spiritus spie, indes beim Schlagen jeder Stunde ein kleiner nackter Knabe Wasser in das Becken goß. Es war eine Spielerei, wie sie die vergangenen Zeiten sehr geliebt hatten, die aber damals doch wohl schon aus der Mode waren.

Daneben setzte Kändler auch sonst unermüdlich die Anfertigung figürlicher Plastik fort. So entstanden 1764, wiederum auf Bestellung, ein „Harlekin und Harlekinweibchen“ auf einem Sockel. Ferner wieder eine „Schäfergruppe“ mit einem jungen Schäfer, der, bezeichnenderweise

bereits „römisch" gekleidet, einer einen Brief sowie eine Taube haltenden Geliebten einen Blumenstrauß überreicht. Dann 1765 eine ganze Folge von kleinen Brustbildern antiker Gottheiten und eine aus Frankreich bestellte Gruppe, die sogenannte „französische Doktorgruppe", bei der ein junges Mädchen vor dem als Abbé gekleideten Amor kniet. Weiter die satyrische Gruppe „alte Liebe", die eine reiche, neben einem Kasten mit Geldrollen sitzende Alte darstellt, der ein jugendlicher Liebhaber die Hand küßt (Abb. 93), während ein kleiner Satyrknabe sie schelmisch durch ein Fernglas beäugelt, sowie für einen Herrn von Kayserling eine Folge von „Komödienkinder" in den Kostümen der „italienischen Komödie". Weiter entstanden eine größere Venus, die Amor Pfeile aus dem Köcher schüttet, sowie die sogenannte „Kirschengruppe", bei der Bauern von einem Kirschbaum Kirschen pflücken, sowie ein Apollo mit Harfe, „nach antiker" Art, der demnach schon stark klassizistisch gewesen sein muß.

Abb. 93. „Alte Liebe", 1765 von Kändler modelliert.

Im Jahre 1766 modellierte dann Kändler eine aus London bestellte satyrische Gruppe, die Wiedergabe einer äsopischen Fabel, bei der einem alten Mann im Schlafrock eine junge Frau die grauen, eine alte die schwarzen Haare auszieht, sowie im Jahre 1769 eine sitzende

Minerva mit einem Löwen, eine ins Jagdhorn blasende Diana mit einem Windspiel zu ihren Füßen, einen Merkur und verschiedene Amors. Von letzteren überreichte einer einem Mädchen ein Herz, während ein anderer an einer Schnitzbank Pfeile und Bogen verfertigte, ein dritter erstere an einem Schleifrad schärfte. Dazu kam dann noch ein Bauernknabe, der aus einem Strohhut Gänse fütterte. 1770 folgte dann die lebensvolle, wohl nach einer zeichnerischen Vorlage komponierte Gruppe des „entdeckten Liebhabers“, bei der der neben seiner auf einem Kanapee liegenden, teetrinkenden Frau sitzende Ehegemahl zu dem unter dem Bette liegenden Liebhaber hinabblickt. Dann wieder die „vier Elemente“ darstellende Kinder, weiter eine Flora und große Bacchusfigur, sowie eine „antik“ gekleidete Juno, die Sonne und der Winter, beide gleichfalls „antik“ gekleidet, sowie 1771 eine ganze Anzahl weiterer Kinderfiguren. In diesem und dem folgenden Jahre nahm er dann auch noch einmal das alte Thema der „italienischen Komödie“ auf, die er jedoch diesmal unter dem Einfluß der Zeit schon auffallend ruhiger darstellte, wodurch die Arbeiten nicht gerade sehr wirkungsvoll ausfielen. Auch stellte er sie, wie schon manche andere seiner damaligen Arbeiten auf rechteckig kantige Sockel mit „antiken“ Zierarten. Daneben schuf er auf Bestellung von Venedig aus noch einige mythologische Gruppen, so einen Satyr, der ein ihm an den Bart greifendes Satyrweib umfaßt, weiter einen auf einem Ziegenbock reitenden jungen Satyr, der sich Wein aus einer Flasche in den Mund gießt, sowie ein von Weinreben bekränztes Satyrmädchen, das eine Ziege mit sich führt. Endlich entstand 1774 „für Neapel“, d. h. wohl für den dortigen Hof, ein gewehrschulternder Grenadier.

Viele dieser Werke des nun schon hochbetagten Meisters stehen noch ganz auf der früheren Höhe seines Könnens. Sie sind auch zum Teil noch äußerst fein und sorgfältig durchgeführt. Doch hat sich Kändler, wie schon der bei seinen damaligen Schöpfungen so vielfach gebrauchte Ausdruck „antik“ beweist, bereits mehrfach bemüht, wie er einst sich vom Barock- zum Rokokokünstler wandelte, nun auch unter dem Einfluß des neuen, wieder ruhigeren Stils mehr klassizistisch zu arbeiten.

Das hat manchen seiner damaligen Schöpfungen, so namentlich seinen merkwürdig lang gestreckten Heiligenfiguren, etwas Trockenes und Langweiliges gegeben (Abb. 91). Sicherlich wollte er neben Acier in dieser Beziehung nicht ganz zurückstehen. Doch wird er manches wohl auch wieder nach eingesandten Vorlagen gearbeitet haben.

Inzwischen jedoch hatte Acier in die Plastik schon einen ganz neuen Charakter hineingebracht. Über seine frühere Tätigkeit wissen wir freilich nichts, nur daß er eben, wie bei seiner Anstellung gemeldet wurde, bereits auch kleinplastische Arbeiten hergestellt hatte. Auch dürfte er wohl vorher schon, wie ein von ihm im Auftrage Friedrichs des Großen später angefertigtes, den Opfertod des Grafen Schwerin vor Prag darstellendes Relief in Stuckmasse zu beweisen scheint[120]), in dieser zu arbeiten gelernt haben. Daneben muß er auch in der Wiedergabe des Nackten und Heroischen ausgebildet worden sein. Vor allem aber hat er ersichtlich in Paris dem Kreis jener jüngeren Künstler angehört, die sich dort dem im Gegensatz zu aller bisherigen Kunstweise dem moralisch sentimentalen, bürgerlichen Genre sich hingegebenen Maler Jean Baptiste Greuze angeschlossen hatten. Vielleicht daß auch damals schon seine Kleinplastik sich nach dieser Richtung hin bewegte. In Meißen hat er nun gleich eine recht rege Tätigkeit entfaltet und dabei eine so große Selbständigkeit an den Tag gelegt, daß er der einzige Bildhauer dort gewesen, der nicht von Kändler beeinflußt worden ist. Doch darf nicht übersehen werden, daß auch er hierbei vielfach nach vor allem wieder aus Paris eingesandten Zeichnungen arbeitete und vom Ende dieser Periode an vor allem dann auch nach denen eines Künstlers, der bald eine recht große Bedeutung für die Manufaktur gewinnen sollte. Es ist dies der am 7. November 1737 zu Groß-Schönau bei Zittau geborene Maler, Zeichner und Radierer Johann Elias (Eleagar) Zeißig, der sich nach seinem Geburtsorte meist Schönau oder Schenau genannt hat. Dieser war Schüler des Dresdner Hofmalers, des jüngeren Silvestre, und mit diesem während des Siebenjährigen Krieges nach Paris geflüchtet und hier mit den verschiedensten Malern, darunter vor allem auch gerade mit Greuze, in

Verbindung getreten. Er hatte es hier sogar recht bald zu recht großem Ruf gebracht. Daneben hatte er sich, als Sohn eines Damastwebers, auch mit Anfertigung von Vorlagen für die gewerblichen Künste beschäftigt. Auf Betreiben Hagedorns, des Akademiedirektors in Dresden, ward er dann 1769 nach Dresden berufen, welchem Rufe er im nächsten Jahre auch Folge leistete. Er ward dann am 10. Januar 1773 mit einem aus der Manufakturkasse zu zahlenden Gehalt von 300 Talern mit der Leitung und Verbesserung der Zeichenschule derselben beauftragt. Er durfte hierbei zwar in Dresden wohnen bleiben, hatte sich aber verpflichten müssen, alljährlich zwei bis dreimal nach Meißen zu kommen, hier im ganzen mindestens drei Monate zu verweilen und dabei für dieselbe auch neue Muster zu entwerfen. Er hat dann einen recht großen Einfluß auf die Manufaktur ausgeübt, ja dürfte auf manchen Gebieten für längere Zeit der eigentlich tonangebende Meister gewesen sein.

Schon inhaltlich hat das, was Acier damals hier schuf, nur wenig noch mit der bisherigen Meißner Plastik zu tun. Es fehlen unter seinen Arbeiten vor allem die leichtfertigen Komödien- und Maskeradenfiguren, die galanten Schäfer- und Schäferinnenfiguren, sowie die so verliebten Vertreter der höheren Geselligkeit. An ihre Stelle tritt jetzt eine mehr bürgerliche Gesellschaft mit ihrer Wohlanständigkeit, Moral und leichter Sentimentalität, ihrer Neigung zu innigerem Familienleben, ihrer Liebe zu Kindern, dem so dezenteren Verkehr der Geschlechter, zu deren sich dann auch gelegentlich Szenen gleichen Charakters von der Bühne her gesellen. Besonders aber die Kinder nehmen bei ihm einen großen Raum ein und verdrängen fast völlig die früher so beliebten Amoretten. In immer neuen Beschäftigungen weiß er, sie darzustellen, in der Regel jedoch mit ländlichen Dingen, sowohl Blumen, wie Tiere. Dazu gesellen sich auch wieder „Schäfer“ und „Schäferinnen“, die sich aber jetzt schon weit mehr als solche benehmen, sowie gleichfalls dem idyllischen Landleben angehörende Winzer und Gärtner. Dabei bleibt alles jugendlich heiter, dazu ruhig und ohne Erregung, sowie voller Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit. Doch fehlt das Erotische keines-

wegs ganz. Aber es stellt jetzt keinen gewagten Zeitvertreib, kein Spiel mit dem Feuer mehr vor, vielmehr Liebe in gesitteter, gefühlvoller Form mit einem schon starken Einschlag von Sentimentalität. Zugleich nehmen viele Darstellungen auf Grund der gleichzeitigen Literatur und Malerei einen leicht novellistischen oder anekdotischen Charakter an, der des moralischen Beigeschmacks gleichfalls nicht immer entbehrt. Und auch die Mythologie, vor allem aber auch die Allegorie bleibt noch bestehen. War sie dieser Zeit ja doch noch immer so teuer, daß selbst Winckelmann, der große Reformator unserer Kunst, auch nicht von ihr lassen konnte. Aber sie beschäftigt sich jetzt nur noch mit ganz idealen Dingen, wie den Künsten, der Natur mit ihren Jahreszeiten und ähnlichem. Und Blumenketten, Blumensträuße und Kränze bilden den Schmuck dieser Welt, wo immer es nur anging. Fast die gesamte Welt des Rokoko war damit fortgefegt und eine solidere, natürlichere an deren Stelle gesetzt. Sie hat sich dann hier viel länger, als jene, erhalten.

Doch was diese Darstellungen an Tiefe und Natürlichkeit des Inhalts gewannen, verloren sie an äußerem Reiz und Lebendigkeit. An die Stelle der bewegten Grazie trat die stillere Anmut, an die der Bewegtheit die Ruhe, an die der Pikanterie die Sentimentalität. Und auch eine gewisse Einförmigkeit reißt ein, sowohl inhaltlich, wie auch formal. Schier endlos wiederholen sich so seine Kinderschöpfungen. Sie sind kaum unterscheidbar. Acier war eben kein Kändler. Ihm fehlte die unermüdliche Schaffenskraft dieses, der Reichtum an Phantasie. Auch kam er, sich ganz an die Kunstweise des Louis-XVI.-Stils haltend, zu einer viel reineren, ruhigeren, glatteren Formengestaltung, die jedoch dem unbestimmteren Wesen des Porzellans weit weniger entsprach, als die weit launenhaftere des Rokoko. Dazu gesellte sich auch eine ganz neue Art der Bemalung, die wohl auch von ihm, dem eigentlichen Vertreter der neuen Kunstweise in die Manufaktur, eingeführt ward. An die Stelle der bisherigen, vielfach breitflächigen Bemalung sowie der großen, flächig gehaltenen Blumen, die Höroldt eingeführt hatte, trat jetzt, nicht zum wenigsten wohl unter dem Einfluß der damaligen Kleidermode, eine viel kleinere, mehr naturalistische Blumenmusterung zwischen paralleler

Streifung, die viel kleinlicher und unruhiger wirkte und auch die Klarheit der Formen aufhob. Auch wurden die Figuren weit mehr mit Farbe überzogen, so vor allem die Fleischteile und die Sockel, so daß das Weiß des Porzellans jetzt immer mehr zurücktrat. In dieser Weise bemalte man auch, wie dann auch noch später, in der folgenden Periode, die Figuren, die noch aus den Formen der vorhergehenden Perioden gewonnen wurden. Es waren dies recht gefährliche Neuerungen, die dann noch lange den Stil des Meißner Porzellans, nicht eben zu seinem Vorteil, stark beeinflussen sollten und eigentlich erst in unserer Zeit wieder ganz überwunden worden sind. Und ebenso führte Acier, als eine Neuerung, aus in Porzellanmasse eingetauchten, dann gebrannten Spitzen gewonnene Spitzenbesätze ein, die die Säume der Kleider junger Mädchen und Kinder zierten. Sie wurden damals jedoch nur erst in recht bescheidener Weise verwandt, um dann im 19. Jahrhundert in Meißen, wie auch in anderen Fabriken, in ärgster Weise mißbraucht zu werden. Trotz alledem entstanden so eine ganze Reihe recht reizvoller Werke, die eben nur durch ihre Gleichförmigkeit stark verlieren und auch, weil Kändler und seine Mitarbeiter vorher Besseres geschaffen. Ihre heutige geringe Einschätzung ist daher wohl nicht immer ganz am Platze. Der damaligen Zeit aber — das beweist die große Zahl der noch erhaltenen Stücke dieser Art — müssen sie sehr gefallen haben. Es war jedoch wohl mehr ihr Inhalt, ihre Stimmung, als ihre rein künstlerische Erscheinung, durch die dies geschah.

Auf diese Weise schuf Acier damals, wie in der folgenden Zeit, eine Unmenge von Gruppen und Figuren, letztere oft in recht kleinem Maßstabe, die sich zum Teil zum verwechseln ähnlich sehen. Neu war bei ersteren, daß sie fast immer völlige Rundkompositionen darstellten, die sich auch zum Teil in Terrassen erhoben (Tafel 56). Sie waren demnach wohl immer noch als Tafelschmuck gedacht. Dagegen behielt er an den Sockeln anfangs noch die zuletzt üblichen Rokailleverzierungen bei, die aber dann bald darauf durch antikisierende ersetzt wurden.

In erster Linie sind es Kinderdarstellungen gewesen, die damals Acier schuf, die zum Teil in ganzen Serien oder sonst in Paaren er-

schienen. So 1764 zwei Kinder, die sich mit Schafen beschäftigen, dann 1768 ein „galantes" Mädchen und ein „galanter" Knabe, beide mit „Spitzenputz", von denen ersteres sich mit einer Puppe beschäftigt, weiter 1771 ein Mädchen mit einer Windmühle. Daneben entstand 1767 eine Gruppe, darstellend einen Herrn, der eine ein Kind haltende junge Frau liebkost, sowie 1768 die Schlußszene aus dem 1762 in Paris zuerst aufgeführten Singspiel Annette et Lubin, darstellend, wie diese beiden, erstere Tränen vergießend, letzterer vor ihm knieend, von ihrem Gutsherrn die Einwilligung zur Ehe erhalten, zu der anscheinend eine zweite 1768 geschaffene ähnliche Gruppe gehört[121]). Weiter im Jahre 1771 ein durch ein Fernglas blickender Herr, sowie eine die Hände in den Muff steckende junge Dame, wohl die reizvollsten Kostümfiguren, die er geschaffen (Abb. 94). Es waren dies alles schon ganz neue Motive, wie sie der veränderte Sinn der Zeit ihm eingab. Doch hat Acier daneben auch noch eine ganze Reihe der früher beliebten wiederzugeben versucht, so vor allem mythologische und allegorische. So entstanden in den Jahren 1771 und 1772 mehrere kleine Satyre und Satyrgruppen, dann, wieder als Kinderszenen, die „vier Jahreszeiten", die „vier Elemente", sowie die „Fischerei", die „Jägerei" und die „Mathematik", sowie 1768

Abb. 94. Kavalier mit Fernglas und Dame mit Muff, 1771 von Acier modelliert.

auch ein Gruppe von drei „römischen“ Soldaten. Derartige höhere Aufgaben lagen ihm aber ersichtlich nicht recht. Mit Kändlers früheren schwungvollen Arbeiten dieser Art sind sie nicht zu vergleichen. Doch mag auch hierbei wieder der Louis-XVI.-Stil mit seiner größeren, für das Porzellan nicht gerade geeigneten Korrektheit mitgesprochen haben. Und dann hat Acier damals auch noch einige das einfachere Leben wiedergebende Arbeiten geschaffen. So einen Bauern mit einer Kuh,

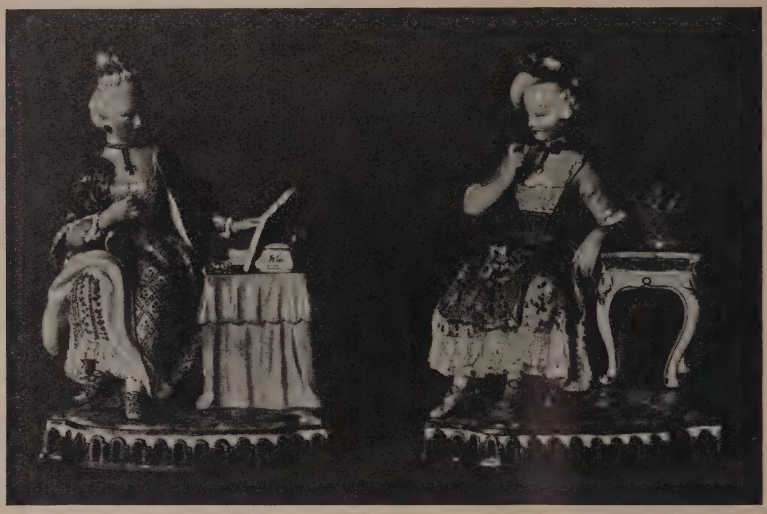


Abb. 95. Das „Gesicht“ und der „Geruch“ aus den 1772 von Schönheit modellierten „Fünf Sinnen“.

sowie 1771 eine kleine Gruppe, die um eine Winde herum beschäftigte Bergleute darstellt, die freilich ebenfalls den Vergleich mit Kändlers gleichartiger Arbeit nicht aushält.

Daneben gestaltete der Acier viel zur Hand gehende Schönheit 1765 einen reitenden Jäger, sowie nach anscheinend italienischen[122]), ihm in Gipsabgüssen vorliegenden Vorbildern zwei größer gehaltene, stehende nackte Knaben, von denen der eine einen Vogel, der andere einen Vogelbauer hält. Im Jahre 1767 folgte dann eine 49 cm hohe, stehende Figur einer Gärtnerin mit gesenktem Kopf und einem Blumenkorb am Arm, sowie 1770 der „deutsche Bacchus“, ein auf einem Faß sitzender, von

Kindern umgebener Herr, der ein Bierglas hochhält. Ihnen schlossen sich von 1772 an, wohl als seine besten Werke, die „fünf Sinne" an, dargestellt durch an kleinen Tischen sitzende, junge, geputzte Mädchen in jene versinnbildlichenden Verrichtungen (Abb. 95), weiter eine Gruppe mit einem jungen, geputzten Mädchen und einem Bauernmädchen, über dessen Korb sich Hühner in Amoretten verwandeln, dann zwei Liebespaare in stehender Haltung, das eine mit einem älteren Soldaten, das andere mit einem Bauernburschen, sowie endlich die stehenden Figuren eines Vogelstellers und einer Vogelstellerin. In allen diesen Werken hat er sich ersichtlich mehr an Acier, den jüngeren, moderneren Künstler, als an Kändler angelehnt. Sie stehen auch dessen Werken durchaus nicht nach, ja seine „fünf Sinne" gehören zum Besten, was diese Zeit geschaffen. Er war entschieden Acier an Begabung durchaus nicht unterlegen. Daneben war dann auch noch Punct bis zu seinem im Jahre 1765 erfolgenden Tode weiter tätig. Aus dieser Zeit stammen anscheinend wieder einige reizvolle Wiedergaben von „Schäfern" und „Schäferinnen", sowie auch die aus je drei Kindern bestehenden, recht originell erfundenen und gut durchgeführten Gruppen, die wieder die „vier Elemente" wiedergaben (Abb. 96). Sie sind alle ganz im Sinne seiner früheren Arbeiten durchgeführt.

Abb. 96. Die „Luft" aus den um 1764 von Punct modellierten „Vier Elementen".

Von Troys Tätigkeit in der Manufaktur, die ja freilich auch nur recht kurz war, wissen wir dagegen nicht viel. Charakteristisch scheinen für ihn Gruppen vor eigenartigen, bewachsenen Ruinen gewesen zu sein, die die beginnende Sentimentalität der Zeit ankündigen. Doch sind sie anscheinend alle, wie sein „verratenes Stelldichein" sowie eine einen mit einer Dame musizierenden Kavalier darstellende Gruppe zu beweisen scheint, im übrigen noch ganz im Stil der vergangenen Zeit gehalten. Er erweist sich in ihnen jedoch als ein recht kleinlicher Meister, ja als der unbedeutendste aller, die an der Manufaktur gearbeitet haben. Seine baldige Wiederentlassung erscheint daher als durchaus berechtigt.

Die Herstellung der Gefäße und Geschirre scheint jedoch in dieser Zeit in erster Linie noch in Kändlers Händen gelegen zu haben. Er hielt sich hierbei zunächst noch ganz an seinen früheren Stil, indem er dabei immer mehr, wo es anging, naturalistisches Gebilde, figürliches Beiwerk sowie auch mehr oder weniger reiche Durchbrechungen bevorzugte. Vielfach fertigte er seine Sachen auch wieder nach „französischen Modellen" an, d. h. jetzt wohl nach jenen Mustern, die die damals nach Paris und Sèvres gesandten Maler mitgebracht hatten. So entstanden 1765 ein Korb aus Ast- und Laubwerk sowie 1766 eine große Plat-de-ménage, bestehend aus einem von Blattwerk getragenen Korbe mit auf einem Esel reitenden Silen und zwei Handleuchter, einer in Form einer Pappel, der andere in der einer Tulpe. 1767 folgte ein Wasserkrug nach „französischem Modell", wohl jene bekannte genaue Kopie nach einem Sèvresporzellan, zu der auch ein Waschbecken gehört[123]), 1768, wieder für Neapel, ein voll ausgeschweifter, sauber durchbrochener, mit „fast spitzenartigen" Zieraten versehener Konfektaufsatz sowie eine Gießkanne in Form einer Wasserlilie. 1769 gestaltete er dann eine Terrine in Kürbis- und ein Gefäß in Weintraubenform, sowie 1770 ein solches für Butter oder Konfituren in Gestalt eines Krebses, ein großes und kleines in der von Delphinen und eine Terrine in Form einer Gluckhenne. 1771 gab es dann ein Uhrgehäuse mit „Schnirkel, Laubgewinde und durchbrochenen Laubwerk", 1773 eine Terrine in Form eines Hahns sowie 1774 eine, die als liegender Hirsch gestaltet war. Daneben jedoch hatte er sich auch auf diesem

Gebiete schon mit dem neuen Stile abzufinden. Es geschah dies wohl in erster Linie infolge von Bestellungen auf Grund wieder eingesandter Zeichnungen. So entstand bereits 1766 eine von vier Kindern gehaltene „antike" Vase mit römische Kaiserköpfe zeigenden Medaillons, weiter für Rom eine „antike" Vase mit „Vestunen", sowie für England zwei weitere „antike" mit Henkeln, 1773 zwei $^3/_4$ Ellen hohe „antike" Vasen für den Landgrafen von Hessen und 1774 für Holland ein Potpourrie gleicher Art. Er hat sich auch mit diesen neuen Aufgaben recht gut abzufinden gewußt.

Abb. 97. Teller aus dem um 1774 für den Herzog von Kurland angefertigten Service.

Daneben hat jedoch auch Acier sich bisweilen schon mit derartigen Arbeiten abgegeben. So modellierte er um 1769 eine Zuckerdose in Granatapfelform, um 1774 eine Terrine und einen Bouillonnapf mit Widderköpfen, sowie einen durchbrochenen Korb. Diese Arbeiten waren natürlich schon alle ganz im Louis-XVI.-Stil gehalten. Und auch Schönheit war damals bereits auf diesem Gebiete tätig. Von ihm stammt eine kleine, von drei nackten Kindern gehaltene, gleichfalls in jenem Stil komponierte Potpourrievase, bei der der Sockel jedoch noch merkwürdigerweise das Muschelwerk des Rokoko zeigt.

Daneben entstanden auch, wenigstens am Ende dieser Zeit, schon Service, die ganz im neuen Stil gehalten wurden. Unter ihnen ist vor allem

das damals für König August III. Sohn, Karl Chr. Joseph, den damaligen Herzog von Kurland angefertigte zu nennen, das später in die sächsische Hofwirtschaftskammer kam[124]). Es ist das Service „mit Goldstab und grünem Bande", das, keine Terrinen, dafür jedoch zylindrische Eistöpfe zum Kühlhalten von Speisen enthaltend, die Teller mit geschweiften, mit ovalen, zur Mitte gehenden Durchbrechungen versehenen Rändern zeigt (Abb. 97). Sie waren in der Mitte mit Blumensträußen, an den Rändern mit einem von einem grünen Band umwundenen goldenen Streifen bemalt. Auch war es in seinen plastischen Teilen vergoldet. Dazu gehörten auch eine ganze Reihe von kleinen, gleichartig dekorierten Ziervasen. Damit war auch auf diesem Gebiete das Rokoko zu Ende.

* * *

Die Malerei stand bis zum Jahre 1770 unter der Leitung Dietrichs, der dann aber die Kommission um Abberufung bat, da er, wie er selber angab, ja nicht als Leiter, sondern allein als Reformator der Malerei an die Manufaktur berufen worden wäre. Er habe sich auch nur durch seinen unruhigen Geist zur Annahme dieses „Kommandos" verleiten lassen und wäre, wie er naiv hinzufügte, weil Schmeicheleien nur zu leicht zugänglich, nicht immer gerecht, weshalb er auch mehrfach Unfrieden gestiftet hätte. Unzweifelhaft hat er sich bei der Durchführung seiner Aufgabe redliche Mühe gegeben. Er verbesserte den Zeichenunterricht, indem er wieder eigene Zeichenmeister anstellte. Auch ließ er nach italienischen und holländischen Gemälden der Dresdner Gallerie sowie Kupferstichwerken der kurfürstlichen Bibliothek malen, sowie auch, da in Meißen die Antike fast unbekannt wäre, nach Gipsabgüssen antiker Statuen arbeiten. Auch ward die Malereiabteilung jetzt besser organisiert als vordem. Sie zerfiel seit dem Jahre 1763 in vier gesonderte Abteilungen: in die der Miniatur-, der Figuren-, Blumen- und Blaumalerei. Unter den Vorstehern derselben befanden sich der frühere Abteilungsvorsteher Johann Jakob Wagner und Gottlob Sigismund Birckner, der nach Hentzschels Tode auch die Arbeit zu verteilen hatte, sowie dann auch der 1765 aus Wien berufene Brecheisen. Neben

diesen ragte noch immer Heinrici hervor, der 1763 zum Hofmaler, und ein Jahr darauf auch zum Farbenlaboranten ernannt ward, sowie Christian Adolf Heynemann, der 1774 gleichfalls Hofmaler ward.

Doch hat sich die Malerei damals keineswegs verbessert. Sie fiel im allgemeinen flüchtiger und weniger fein aus, wobei jetzt freilich ersichtlich das Bestreben mitsprach, sie wegen der Schwierigkeit des Absatzes zu verbilligen. Und auch die Farben verbesserten sich keineswegs. Zwar wurde jetzt wieder eine ganze Reihe neuer eingeführt, so vor allem ein wirkliches Rosa, das man seit Böttgers Zeit noch nicht wieder besessen hatte. Auch ging man im Anschluß an die jetzt immer mehr vorbildlich werdende Sèvresmanufaktur, die auf ihren Frittenporzellanen besonders lebhafte Farbtöne zu entwickeln gewußt hatte, vielfach, und ganz besonders bei der Blumenmalerei, auf immer kräftigere Farbenwirkungen aus. Doch wollte dies auf dem Hartporzellan Meißens nicht bei allen Farben gelingen, so daß die frühere Harmonie oft arg gestört ward.

Abb. 98. Teller mit Amoretten und Gehängen in Violett und grünem „Mosaiquerand", um 1770.

Im übrigen vollzog sich auch auf diesem Gebiete trotz aller der damals gemachten Orientierungsreisen der Übergang zum Louis-XVI.-Stil nur recht langsam. Zwar ist bereits im Jahre 1766 hier von Ornamenten „à la Grèque" sowie „hetrurischen" die Rede. Doch sind solche an-

scheinend damals noch kaum zur Anwendung gelangt. Daneben werden die am Ende der vorhergehenden Periode aufgekommenen, hängenden oder zur Mitte hingeschlängelten Blumengirlanden jetzt immer häufiger angewandt (Abb. 98). Sie werden jetzt auch um bunte Bänder gewunden oder bilden Monogramme oder einzelne Buchstaben (Abb. 99). Daneben tauchen auch als weitere charakteristische Motive des Louis-XVI.-Stils schon hängende Tuchdraperien auf. Im übrigen jedoch wurden auch in dieser Zeit die Porzellane noch zumeist mit Blumensträußen (Abb. 100) und Fruchtgruppierungen bemalt. Daneben gab es wieder Hafenlandschaften, Jagd- und Kriegsszenen, Tierdarstellungen und selbst noch Liebesszenen (Abb. 102), die freilich jetzt so dezent wie möglich gehalten wurden. Doch treten auch ganz neue Motive auf, so ähnlich, wie in der Plastik Aciers, Kinder mit Schafen, die das idyllische Element hier einführen, vor allem aber Veduten, d. h. Wiedergaben bestimmter Örtlichkeiten[125]). So ward z. B. damals ein angeblich für den damaligen Statthalter von Holland angefertigtes Speiseservice ganz mit Ansichten von holländischen Städten und Kolonien bemalt (Abb. 100), sowie eine Tabaksdose, wohl zum ersten Male, auch mit der Albrechtsburg. Auch kommen jetzt immer mehr Amoretten vor (Abb. 98), die jedoch jetzt meist in der Art der von Boucher gemalten sich auf Wolken tummeln. Ihre Zeit war freilich damals schon fast vorüber. Daneben änderte sich auch bisweilen die Malweise. Wohl durch den Einfluß Dietrichs und das von ihm veranlaßte Kopieren von Gemälden, verlieren manche Dar-

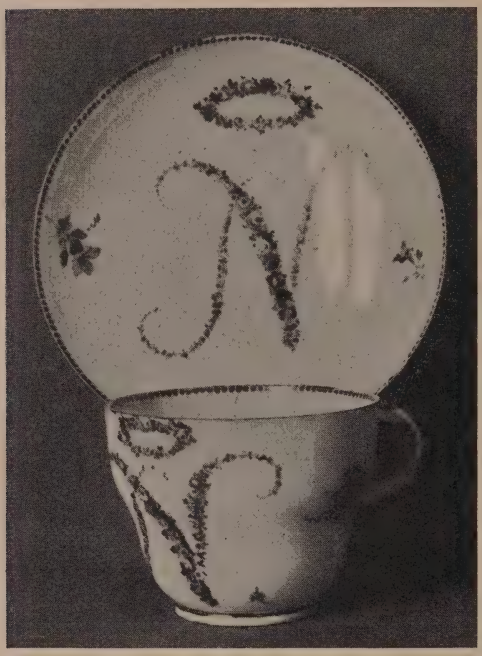


Abb. 99. Tasse mit Buchstaben aus Blumenketten, um 1770.

stellungen, wie dies bisher fast nur bei Bemalungen von Tabaksdosen der Fall gewesen war, das Silhouettenartige der früheren Zeit. Sie werden nun mehr bildmäßig behandelt, wodurch sie nicht gerade an dekorativer Wirkung gewannen. Auch hatte schon 1763 Heinrici versucht, eine noch jetzt in der Dresdner Sammlung befindliche, mit seinem

Abb. 100. Teller mit der Ansicht von Amsterdam, um 1770.

Namen versehene, datierte Kopie der Madonna della Sedia von Rafael auf Porzellan anzufertigen, neben welcher dort noch eine zweite, aber unbezeichnete und undatierte, weniger gute von anderer Hand vorkommt. Dagegen sind die bildlichen Darstellungen, wenn überhaupt, noch meist von Rokailleeinfassungen umzogen oder stützen sich auf ähnliche Ornamentik. Doch treten daneben auch schon von Schleifen zusammengefaßte Girlanden oder von Bändern umwundene mit Palmenzweigen auf, als charakteristische Merkmale des hier jetzt immer mehr einziehenden Louis-XVI.-Stils.

Sehr viel wird dann in dieser Zeit die „Mosaique“-musterung angewandt (Abb. 98). Doch treten daneben, wieder unter dem Einflusse Sèvres, auch ganz neue auf. So fein punktierte, farbige mit einzelnen kleinen Blumen, dann zerstreute Rosen auf in Gold gestricheltem Grund, ferner bei Tellern mit schwach gerippten Rändern nach der Mitte zu abschattierte, farbig gespritzte Einfassungen. Auch kommt es auch hier zuweilen zu ganz farbig getreuen Kopien nach Arbeiten Sèvres. Merkwürdig jedoch ist, daß man damals auch wieder auf ostasiatische Motive zurückgriff. So führte man wieder „indianische“ Ranken, jedoch von ganz neuer, einfacher Komposition, ein, die jedoch meist nur in einer Farbe, hierbei vor allem in Violett, gehalten wurden. Es lag auch hier ersichtlich das Streben vor, zur Gewinnung weiterer Absatzkreise billigere Stücke herzustellen, wie dies bisher nur mittelst Kobaltblau geschehen war. Aus gleichem Grunde wohl malte man auch jetzt besonders viel nur in einer einzigen Farbe, so namentlich wieder in Violett, dann auch in einem bald heller, bald dunkler ausfallenden Eisenrot, sowie auch bisweilen in Grün.

Abb. 101. Tasse mit Gehängen, bunter Blumenmalerei und eisenrotem Grund, um 1770.

Vor allem jedoch kamen jetzt, wo man unter dem Einfluß der Sèvresmanufaktur ersichtlich wieder auf die Herstellung farbigerer Porzellane ausging, die farbigen Gründe mit ausgesparten Bildfeldern wieder auf. Sie zeigen jedoch nun meist ganz andere Tönungen. Auch sind sie weicher und zarter gehalten, als früher zu den Zeiten Höroldts, und auch bei weitem nicht so mannigfaltig. Jetzt gibt es vor allem ins Orangefarbene gehende

eisenrote (Abb. 101), daneben als „Paille"grund bezeichnete gelbgrüne. Daneben hat man es auch wieder mit der Böttgerschen Lüsterfarbe (s. S. 28) versucht. Der größte Triumph jedoch war, daß es nach kurzem Bemühen dem damaligen Arkanisten Busch auch gelang, das Königsblau der Sèvresmanufaktur, dessen Herstellung die Maler Großmann und Wiedner dort hatten ausforschen sollen (s. S. 254), nachzumachen. Es fiel sogar schon recht leuchtend aus, wenn auch nicht immer ganz

Abb. 102. Tasse mit bunten „Watteauszenen" und „königsblauem" Grund, um 1770.

gleichmäßig (Abb. 102). Doch scheint es, wohl weil es noch einige Schwierigkeiten machte, damals noch nicht allzuhäufig angewandt worden zu sein.

Daneben ward auch die kobaltblaue Unterglasurmalerei wieder eifrig fortgesetzt, deren Inhalt in der Hauptsache auch jetzt wieder die bisherigen Motive ostasiatischen Inhalts darstellten. Doch ward auch hier die am Ende der vorhergehenden Periode aufgekommene, naturalistische Blumenmalerei europäischen Stils fortgesetzt. Daneben zieht jedoch auch hier jetzt der Louis-XVI.-Stil ein mit seinen Blumenketten und hängenden Girlanden. Ganz neu aufgekommen aber scheinen in

dieser Zeit die vor allem auf Teller gemalten, sogenannten „Kinder à la Rafael" zu sein, auf die man wohl durch das von Dietrich damals eingeführte Zeichnen nach Kupferstichen verfiel. Sie stellten, fast nur in Umrißzeichnungen, einzelne oder Paare von nackten, spielenden, im Renaissancestil gehaltenen Kindern dar, zu denen als Randverzierungen Blattgehänge kamen (Abb. 103). Als eine besondere Errungenschaft wird man jedoch die Einführung dieser recht wenig dekorativ wirksamen Motive wohl kaum betrachten können. Sie scheinen darum auch damals nicht allzuviel verwandt worden zu sein.

Abb. 103. Teller in Kobaltblau bemalt mit „Kindern à la Rafael" und Gehängen, um 1770.

* * *

Alles in allem genommen, war es so damals keinesweg, trotz aller der in dieser Zeit vorgenommenen Bemühungen, Orientierungsreisen und dgl. gelungen, die Manufaktur künstlerisch wieder zu jener Höhe zu erheben, die sie in ihrer Blütezeit in der vorhergehenden Periode erreicht hatte. Doch stand sie noch immer hoch genug, um wohl mit allen damals bestehenden Fabriken Deutschlands wie auch des Auslandes in dieser Beziehung auch jetzt noch den Konkurrenzkampf aufzunehmen. In technischer blieb sie jedoch auch in dieser Zeit noch so leistungsfähig wie bisher, ja machte sogar auf diesem Gebiete noch Fortschritte. Arkanisten wurden jetzt, nachdem 1765 Höroldt pensioniert

worden war und Schertel im gleichen Jahre starb, Christian Gottfried Walther und Christian Daniel Busch, denen man für nötig hielt, 1768 noch zwei weitere hinzuzufügen, Johann Michael Teicher sowie wiederum einen Arzt, Dr. med. Carl Wilhelm Pörner mit Namen. Es gab so jetzt mehr Arkanisten als jemals vorher. Auch sie sollten, wo jetzt alles auf Verbesserungen ausging, auf solche sinnen und daneben auch neue Erfindungen machen. Hierüber hatten sie im Jahre 1766 Bericht abzustatten. Sie zeigten hierbei die erwähnten Verbesserungen hinsichtlich der Farben an, wobei Busch, der anscheinend rührigste von ihnen, außer auf die Erfindung des Königsblaus auch auf die Einführung einer für die Unterglasurkobaltblaue Farbe noch besser geeigneten Glasur, sowie die Errichtung zweier neuer Brennöfen, in denen das Porzellan weniger rissig ausfiel, hinwies. Sie sollten jetzt alle, da unter ihnen wieder arge Zwistigkeiten ausgebrochen waren, auf Anordnung des Administrators möglichst getrennt arbeiten. Neben ihnen machte sich jedoch auch der Bossierer Christian Gottlieb Berger verdient. Dieser hatte sechs Jahre an der Meißner Manufaktur, dann auch als Bildhauer „nach der Natur" in Sèvres gearbeitet, war jedoch von dort, obwohl zum Trunke geneigt und auch nicht gerade von sanfter Gemütsart, wieder zurückberufen worden. Er führte vor allem beim Muffelfeuer, statt des bisher verwandten Holzes die Holzkohle ein, der erste Fall wohl, wo Kohlen in die Porzellanfabrikation, in der sie später eine so große Rolle spielen sollten, eingeführt wurden.

Daneben ward damals und anscheinend schon gleich am Beginn dieser Periode die bisherige Marke der Manufaktur, die „Schwertermarke" insofern verändert, als man derselben noch einen Punkt beifügte (s. Markentafel I, 25). Ersichtlich wollte man dadurch einen klareren Überblick über die jetzt angefertigten und noch nicht bemalten Stücke gewinnen, da viele derselben ja noch ganz die gleichen Formen zeigten, wie die noch auf Lager liegenden aus der vorhergehenden Periode, und so nicht von ihnen zu unterscheiden waren. Diese Marke hat bewirkt, daß diese Periode jetzt allgemein als „Punktzeit" bezeichnet zu werden pflegt.

Ohne Zweifel hing die Vermehrung der Arkanisten damit zusammen, daß infolge der am Beginn dieser Periode zur Hebung des Absatzes gemachten Reisen und dann auch, weil man jetzt wohl oder übel immer mehr für die breiteren Massen zu arbeiten sich bestreben mußte, der Absatz sich anfangs in einer Weise hob, wie nie zuvor. In dieser Beziehung stellte diese Periode zunächst eine Blütezeit dar, wie sie die Manufaktur kaum jemals erlebt hatte und auch für lange Zeit nicht wieder erleben sollte. Der Höhepunkt war in dieser Beziehung das Jahr 1766, in dem man nicht weniger als 221500 Taler einnahm, damit fast ebensoviel wie im Jahre 1752, d. h. zur Zeit ihrer höchsten künstlerischen Blüte. Die Überschüsse waren daher auch recht beträchtlich. Sie betrugen allein im Jahre 1765 42000 Taler. In diesem Jahre erreichte die Manufaktur auch ihre bis dahin höchste Arbeiterzahl. Sie betrug 731 Mann, darunter allein 171 bei der Gestaltung und 270 bei der Malerei. Doch hatte man ein Jahr vorher zur weiteren Hebung des Absatzes ein ganz neues, aber nicht gerade ungefährliches Mittel eingeführt, das bald bei allen schlecht gehenden Anstalten nur zu beliebt werden sollte: man hatte Versteigerungen vorgenommen. Hierbei sollte freilich zunächst nur der durch Schleifen verbesserte Ausschuß, der Brac, verwertet werden. Doch wurden dann für Dresden und Leipzig auch solche von „buntem“ Mittelgut, sowie schlechten und ungangbaren Waren genehmigt. Und dann erweiterte man die Versteigerungen in dem Maße, daß bereits im Jahre 1766 63342 Taler dabei herauskamen. Dann freilich nahm der Absatz wieder beträchtlich ab. Im Jahre 1768 ergab der Erlös der Versteigerungen nur noch 20000 Taler und 1770 beliefen sich die gesamten Einnahmen nur auf 155872, im Jahre 1774 nur noch auf 134069 Taler. Das war nur noch so viel, wie im Jahre 1746. Auch war das Personal dementsprechend schon wieder verringert worden. Es umfasste damals nur noch 606 Mann, darunter auch nur noch 213 Maler. So war also auch in dieser Beziehung diese Periode trotz aller Bemühungen schließlich keine des Fortschritts.

Und dabei stand man in diesem Jahre noch immer mit 105 auswärtigen, in allen Teilen Europas gelegenen Handelshäusern in Verbindung, dabei mit 25 Kommissionären, die allein für 83299 Taler

Ware besaßen. Auch hatte sich der Handel mit der Türkei, der durch den Siebenjährigen Krieg so völlig ins Stocken geraten war, trotz der gerade jetzt in dieser Beziehung so lebhaften Konkurrenz von seiten der anderen Porzellanmanufakturen Deutschlands, aufs kräftigste wieder gehoben. Man hatte zu diesem Zwecke eine ganze Reihe von neuen Mustern eingeführt, so solche mit „bunten Blumen und rotem Faden" oder „roten" oder gewundenen Girlanden, mit „purpur und grünen gestreueten Blumen" mit „purpurnen und grünen Blumenkörben" oder Festons u. a. m. Ersichtlich hat man auch hier zeitgemäßere zu erfinden gesucht. In der Hauptsache waren es noch immer die Tassen, die „Türkencöpgen", die man dorthin sandte, sowie auch, wie früher noch seltener, die Gießer mit Waschbecken. Daneben fertigte man jedoch jetzt auch noch andere Gegenstände an. So kleine, auf zierlichen Füßen stehende Räuchergefäße mit durchbrochenen Deckeln, sowie vor allem flachere Deckelnäpfe und hohe Deckeltöpfe von ganz besonderer Form, die heute fast nur im Orient angetroffen werden. Sie wurden fast alle mit Mosaikrändern versehen, im übrigen ausschließlich mit Blumen bemalt.

Dagegen scheint der Absatz nach dem seit König August III. Tode nicht mehr mit Sachsen verbundenen Polen sehr nachgelassen zu haben. Im Jahre 1772 hob man daher auch die 1731 in Warschau gegründete Niederlage auf, wie dies im Jahre 1764 auch schon mit der Dresdner geschehen war. Hier hatte man dafür dem früheren Detailverkäufer an derselben Gemlich, sowie seinem Schwiegersohn, dem Hofkommissar Börner, der die Leipziger geleitet hatte, den Alleinverkauf für diese Stadt übertragen. Sie hatten daraufhin am Altmarkt ein großes Gewölbe eingerichtet, dem sie die Bezeichnung „Churfürstliche Sächsische Porzellan Niederlage und Spedition" geben durften.

Doch produzierte die Manufaktur damals, wie man bald selber empfand, viel zu teuer. Man hatte, verführt durch den ersten Aufschwung, zu viel Arbeiter eingestellt und sie auch, und vor allem die Lehrlinge, viel zu gut bezahlt. Lohnherabsetzungen jedoch waren wegen der Gefahr ihres Entweichens, wie schon immer, recht gefährlich. Daneben sah sich die Manufaktur einer immer stärker werdenden Konkurrenz gegen-

über. Denn ein wahres Gründungsfieber durchzog damals auf diesem Gebiete die Welt. Zwar dem Auslande gegenüber war das Porzellan meist noch ein Arkanum geblieben. Hier mußte man sich in der Hauptsache noch immer mit Frittenporzellan oder wie in England, mit einem Halbporzellan begnügen. Doch war man in Sèvres im Jahre 1766 hinter das Geheimnis gekommen und fing auch seit dem Jahre 1772 mit der fabrikmäßigen Herstellung des Hartporzellans an. Damit drohte Frankreich, das einer seiner besten Abnehmer gewesen, Meißen verloren zu gehen. In Deutschland aber gab es nun, allein schon wegen der vielen Neugründungen der letzten Zeit, Mitwisser genug, die das Geheimnis weiter verbreiten konnten. Und sie haben das auch in reichlichstem Maße getan. So entstanden nun wieder eine ganze Reihe neuer Fabriken vor allem in dem staatenreichen Thüringen. Daneben kamen die früher begründeten jetzt immer besser in Gang. In erster Linie geschah dies mit der Berliner, zwar nicht mehr durch ihren Begründer Gotzkowsky, der ebensowenig Erfolg gehabt hatte, wie einst Wegely, doch als Staatsmanufaktur, nachdem sie Friedrich der Große von jenem übernommen hatte. Und viele dieser Anstalten suchten nun durch Einfuhr- oder gar Durchfuhrverbote den Verkauf ihrer eigenen Erzeugnisse zu sichern, so daß sich das Absatzgebiet für Meißen immer mehr einschränkte. Dagegen nahmen die „wilden“, außerhalb der Manufaktur arbeitenden Porzellanmaler jetzt wieder sehr ab. Sie konnten wohl auch bei dieser starken Konkurrenz kaum noch viel gewinnen. Dafür kam jedoch jetzt das Aufkommen des Steinguts, d. h. jenes keramischen Erzeugnisses, das, wenn auch nicht seinem wirklichen Wesen nach, so doch äußerlich dem Porzellan stark ähnelte, jedoch weit billiger herstellbar war. Es war, in England zuerst hergestellt, gerade damals, im Jahre 1765, hier durch den großen Kunsttöpfer Wegdwood zu größter Vollkommenheit geführt worden. Und seine Konkurrenz war um so bedrohlicher, als man es damals auch schon auf dem Festlande und so auch in Deutschland nachzuahmen begann. Das Absatzgebiet Meißens verringerte sich dadurch nur immer mehr und es bedurfte so immer größerer Anstrengungen, um sich noch weiter auf dem Markt zu erhalten.

VI. DIE „MARCOLINIZEIT“. 1774—1813

Die keineswegs beneidenswerte Erbschaft der „Punktzeit“ trat der Graf Camillo Marcolini an, der 1739 in Fano im Kirchenstaat geboren, wie einst Graf Brühl, zuerst als Page am sächsischen Hofe eingetreten war, um 1768 Kammerherr des damals für volljährig erklärten Kurfürsten Friedrich August und bald sein bester Freund und Ratgeber zu werden. Ihm übergab dieser, seine Aufgaben genau so ernst nehmend, wie die beiden letzten Regenten, am 20. August 1774, da im Dezember 1773 von Nimpsch gestorben war, die Hauptdirektion und Oberaufsicht über die Manufaktur. Ersichtlich ließ ihm der in der letzten Zeit beginnende, wenn auch wohl keineswegs schon beängstigende Niedergang der Manufaktur ihre Unterstellung unter eine ihm besonders vertrauenswürdig dünkende Persönlichkeit erwünscht erscheinen. Ihm zur Seite gesetzt wurde dann vom Jahre 1777 an, als Kommissar, der Arkanist und Bergrat Dr. Pörner, der damit zum eigentlichen Leiter der Manufaktur ward. Doch ward ihm 1783 als zweiter Kommissar noch der Legationsrat Clauder beigegeben, der jedoch im Mai 1789 um seine Entlassung bat. Er wurde jedoch erst vier Jahre später, am 16. März 1793, durch den Hauptmann Ludwig von Wedel ersetzt, der vor allem die Oberaufsicht über das Personal, wie auch die Polizeigewalt erhielt. Nach Pörners Tode, am 28. August 1795, trat dann der 1780 als Oberkontrolleur zur Mitaufsicht über das Ökonomiewesen angestellte Chr. Wilh. Steinauer an dessen Stelle.

Mit großem Eifer hat anscheinend anfangs Marcolini seine Aufgabe übernommen. An sich zwar nicht gerade allzu arbeitsam und daneben zur Bequemlichkeit geneigt, besaß er doch großen Scharfsinn und war auch sehr praktisch veranlagt. Auch hat er sich allen Auf-

gaben, die ihm sein Freund, der Kurfürst übertrug, stets mit Gewissenhaftigkeit und Ausdauer zu unterziehen versucht. So ließ er zunächst sogleich gründliche Untersuchungen über die finanzielle Lage der Manufaktur anstellen. Auf Grund dieser schlug er dann vor, entweder durch monatlichen Zuschuß von 4000—5000 Taler die festgestellte Unterbilanz von 50000 Taler wieder auszugleichen oder sonst die Arbeitskosten herabzusetzen, indem entweder die in der letzten Zeit wohl etwas zu stark vermehrte Zahl der Arbeiter vermindert oder der Lohn derselben reduziert würde. Das Resultat war zunächst, daß einige Arbeiter entlassen wurden. Ihre Zahl ward von 636 Mann auf 611 herabgemindert und betrug damit soviel wie im Jahre 1764, d. h. zu der Zeit, da der Prinz Xaver die Leitung der Manufaktur übernommen hatte. Sie blieb also immer noch auf beträchtlicher Höhe. Dann jedoch wurden, da der Absatz immer mehr ins Stocken geriet, durch einen Beschluß vom 13. Januar 1776, wenn freilich wegen der Gefahr des Entlaufens der Arbeiter gewiss sehr ungern, auch die Löhne beträchtlich verkürzt. Doch ward dem Direktorium zur Anspornung der Arbeiter die Summe von 2000 Talern für Gratifikationen und dgl. zur Verfügung gestellt. Doch, da der Verkauf sich dann wieder hob und auch die Arbeiter wegen der Lohnherabsetzung stark aufsässig wurden, so ward schon am 1. Oktober 1777 auf Befehl des Kurfürsten diese zum Teil wieder aufgehoben oder wenigstens stark gemildert.

Inzwischen war für das 1772 eingegangene Warenlager in Warschau ein neues in dem damaligen Modebad Spaa eingerichtet worden. Dann ward durch ein gedrucktes „Generale“ vom 5. Oktober 1777 auch der Verkauf der thüringer Porzellane, die sogar bisweilen betrügerischer Weise mit den Kurschwertern oder einem ähnlichen Zeichen versehen worden waren, in Sachsen verboten. Diese Verfügung ward dann am 1. April 1779 noch dahin erweitert, daß der Verkauf aller nicht mit Fabrikmarken versehenen Porzellane in Sachsen nicht mehr gestattet ward. Dagegen konnte Marcolini das Verbot der Durchführung aller fremden Porzellane sowie auch von Fayence und englischem Steingut zu seinem großen Leidwesen nicht durchsetzen. Mit Recht fürchtete die Kommission,

daß dies zu starken Gegenmaßregeln führen könnte. Wie es scheint von Anfang an, aber führte der Graf, um das unter ihm Geschaffene wieder stärker von dem vorhergehenden abzusetzen, gleichfalls eine neue Marke ein: die Kurschwerter mit darunter gesetztem Stern (siehe Markentafel), die, heute „Marcolinimarke" genannt, während der ganzen Zeit seiner Leitung dann ohne Unterbrechung zur Anwendung gelangt ist.

Daneben suchte der Graf dann auch die innere Organisation der Fabrik wieder zu befestigen und hierbei zur Beseitigung der Streitigkeiten zwischen Kändler, Acier und dem Bossierer Elsässer die einzelnen Kompetenzen derselben deutlich gegeneinander abzusetzen. Schon am 15. September 1774 ordnete er zu dem Zwecke an, daß letzterer alle Bestellungen in ein Buch eintragen und Kändler vorlegen sollte. Dieser durfte sich dann die eine Hälfte derselben aussuchen, während der Rest Acier zufiel.

Diese Verfügung jedoch war nicht von langer Bedeutung, da Kändler, der um die Manufaktur so Hochverdiente, bereits am 18. Mai 1775, 75 Jahre alt, starb, nachdem er vierundvierzig Jahre derselben treu gedient hatte. Er hatte im Jahre vorher noch zwei Modelle einer heiligen Rosalie in einer Felsengrotte angefertigt, dann einen den Kreuzesstamm umfassenden Johannes, eine heilige Theresa, einen großen, von einem Kupido geführten Löwen, sowie eine Butterbüchse in Rosenform. Daneben hatte er noch mehrere wieder im Louis-XVI.-Stil gehaltene Potpourrievasen modelliert. Im folgenden Jahre war dann durch ihn zum ersten Male die Porzellanplastik in den Dienst einer volkstümlichen Sache gestellt worden. Er hatte zu Ehren des 1769 in Leipzig verstorbenen, damals so verehrten und ebenso beweinten Fabeldichters Gellert ein Gellertmonument modelliert. Es zeigte einen auf einen Barockunterbau gestellten Obelisken mit dem Reliefbildnisse des Dichters, über dem ein Putto den Ruhm desselben verkündet, während unten eine trauernde Frau sich an den Unterbau lehnt, gegenüber ein Putto den Namen des Dichters auf diesen schreibt. Auch modellierte er daneben ein Medaillonbildnis desselben. Endlich hatte er noch einmal einige Figuren aus der „italienischen Komödie" geschaffen, einen Dottore,

einen Tartaglio, sowie auch einen Gondolier, den dann freilich Jüchtzer, mit dem er auch jetzt wieder zusammenarbeitete, vollenden mußte. Hierauf aber scheint er seinen Tod geahnt zu haben. Dann hat er noch zuletzt, wie er selber angab, um seine „Kunst und Wissenschaft“ nicht mit ins Grab zu nehmen, jenen sowie auch andere Bossierer sich neben sich setzen lassen, damit sie seinen Arbeiten zuschauen könnten und ihnen auch noch am Mittwoch und Sonnabend Unterricht im Modellieren gegeben. Mit ihm ging so die letzte große Persönlichkeit hin, die die Meißner Manufaktur im 18. Jahrhundert besessen, und zugleich auch der bedeutendste und umfassendste Porzellankünstler des europäischen Porzellans dieser Zeit. Ihm war es in diesem Jahrhundert in erster Linie zu verdanken gewesen, daß um die Mitte desselben die Meißner Manufaktur ihren großen Weltruf erlangt hatte, ihm auch, daß es nun neben dem ostasiatischen auch einen europäischen Porzellanstil gab. Er war damit für Jahrzehnte der tonangebende Meister auf diesem Gebiet gewesen, von dem alle übrigen Künstler auf ihm gelernt hatten. Nur wenige haben sich dann mit ihm messen können. Übertroffen hat ihn, faßt man seine ganze Tätigkeit zusammen, keiner. Und so hat er auch in einer Zeit der allgemeinen Ausländerei in Deutschland dem Auslande gegenüber eine Rolle gespielt, wie wohl kein anderer deutscher Künstler in dieser Zeit wieder. Auch dieses ging auf diesem Gebiete zunächst von seinem Schaffen aus. Diese Bedeutung Kändlers ist heute noch gar nicht genug wieder gewürdigt worden, wie er selber lange Zeit überhaupt fast völlig vergessen gewesen ist. Seine Zeit hat freilich anders über ihn gedacht. Schon in seinem Todesjahr erschien über ihn ein Nekrolog in der damals hochangesehenen „Neuen Bibliothek der Wissenschaften und freyen Künste“, der seine große Bedeutung klarzulegen versuchte und seiner künstlerischen Persönlichkeit völlig gerecht ward. Und so ist ihm wenigstens damals zuteil geworden, was er um seiner großen Taten willen vollauf verdiente.

Ob er hierbei das Mißverhältnis zwischen seiner großen Begabung und den bisweilen doch recht kleinen Aufgaben, die ihm gestellt wurden, empfunden hat, wissen wir nicht. Kein Ausspruch dieser Art von ihm

keine Klage hierüber ist bekannt geworden, und nur sein Bestreben, die Grenzen seines Materials bisweilen zu überschreiten, und sein Eifer, das große Reiterdenkmal zu schaffen, scheint hierfür zu sprechen. Aber darin war er ein Glücklicher, daß er gerade starb, als seine Zeit abgelaufen war. Zwar solange er lebte, galt er — das zeigt allein schon die soeben erwähnte Verordnung Marcolinis betreffs der Arbeitsverteilung — als der erste Bildhauer der Manufaktur, dem der neu eingetretene Ausländer Acier noch nachstehen mußte Aber ob er den Übergang vom Rokoko zum Louis-XVI.-Stil noch ebenso leicht gefunden, wie einst im jugendlicheren Alter den vom Barock zum Rokoko, bleibt fraglich. Was er in jenem als Plastiker noch zu schaffen versucht hat, steht seinen früheren Arbeiten durchaus nach, zeugt nicht mehr von der Frische, mit der er vordem gearbeitet hat. Und so hätte sein Ende vielleicht nicht ganz seinem Anfange entsprochen.

Tragisch war freilich sein Ausgang hinsichtlich seiner persönlichen Verhältnisse. Das Reiterdenkmal König August III., das sein größtes Glück werden sollte, war schließlich sein größtes Unglück geworden. In Schulden ließ er, der stets so Fleißige, da ihm die für dasselbe gemachten Auslagen nie recht zurückerstattet wurden, seine Familie zurück. Auch sie empfing niemals völlig, was jenem von Rechts wegen hätte zukommen müssen. Gleichzeitig aber verschwand auch das Werk, das ihm dies Unglück zugezogen, für immer. Noch der Nekrolog hatte vorgeschlagen, das noch immer im Modellhause befindliche Werk an geeigneter Stelle aufzustellen, als Zeugnis des kühnen Strebens eines sächsischen Künstlers, das nur durch äußere Hindernisse nicht ganz zur Vollendung gelangte. Doch, da es baufällig war, ja sein Einsturz drohte, ein Versetzen desselben an eine andere Stelle bei seinem Zustande jedoch nicht möglich erschien und man auch noch immer an seiner Ausführung in Porzellan zweifelte, so beantragte am 15. November 1779 der Graf seine Vernichtung sowie die Abtragung des für dasselbe errichteten Schuppens. Und so ist nichts mehr von diesem Werke übriggeblieben, als das in Porzellan ausgeführte kleine Modell der Dresdner Porzellansammlung (Taf. 57) sowie der in der beabsichtigten Größe in Porzellan-

masse ausgeführte und auch schon leichtgebrannte Kopf des Königs (Taf. 57). Genug jedoch um Kändlers Können auf diesem Gebiete in seiner ganzen Größe zu zeigen und zugleich auch wohl das lebhafteste Bedauern zu erregen, daß Deutschland so um eins seiner bedeutendsten plastischen Werke aus dieser Zeit beraubt worden ist.

An einen Ersatz Kändlers ist damals nicht mehr gedacht worden. Man hatte Acier und die durch Kändler und diesen herangebildeten jüngeren Kräfte. Auch wird man wohl damals bereits empfunden haben, daß die eigentliche Zeit der Porzellanfiguren nun vorüber. Jedenfalls ist jetzt auf diesem Gebiete nicht mehr entfernt so viel geschaffen worden, wie früher. Daneben galt es jetzt bei der stets wachsenden Konkurrenz zu sparen und so unnötige Ausgaben zu vermeiden. Und auch die großen Aufgaben blieben nun mit der Zeit immer mehr aus. Die Porzellanbegeisterung lief ab. Die Zeiten waren wieder ernster geworden, das Rokoko verschwunden und die Antike in überraschenden, bisher nie geahnten Gestaltungen Herkulanum und Pompeji entstiegen. Das Porzellan ward nun immer mehr eine Sache, die man zwar als Kulturverfeinerung nicht mehr entbehren konnte, doch aber nicht mehr mit jener starken Begeisterung erfaßte, wie seit seiner Erfindung durch Böttger die ganze Zeit vorher, in der es dem damaligen Geist so ganz anders entgegen kam.

Schon der Kurfürst, wie ebenfalls der Graf Marcolini, schon darin dem Grafen Brühl völlig unähnlich, haben damals von der Manufaktur für sich selber nicht allzuviel mehr verlangt. Letzterer ward zwar alsbald der eigentliche Beherrscher des sächsischen Kunstlebens, indem er im Jahre 1780 nach Hagedorns Tode auch noch zum Akademiedirektor ernannt und ihm gleichfalls die kurfürstlichen Sammlungen unterstellt wurden. Er hat auch in diesen Stellungen getan, was er sollte, doch dabei anscheinend seine Macht nie mißbraucht. Daneben ward jetzt das Porzellan hier im Kampf mit dem Steingut und den übrigen Porzellanfabriken, die zu ihrer Erhaltung bereits einfachere Sachen herstellten, auch immer mehr Massenware, die seine Qualität stark herabsetzte. Dies geschah vor allem beim Gebrauchsgeschirr, das sich am meisten zu solcher eignete, wodurch gleichfalls viel Arbeitskraft erspart wurde.

Trotzdem sind auch in dieser Zeit hier noch einige größere Aufgaben Acier zugefallen. So hatte er gleich am Anfange, in den Jahren 1775 und 1776, für den Kurfürsten als Tafelaufsätze drei größere, figurenreiche Gruppen zu schaffen, zu denen noch zwei Rundtempel in bereits dorischer wie korinthischer Ordnung hinzukamen[126]). Die Haupt-

Abb. 104. Allegorie auf die Textil- und Porzellankunst, 1775 oder 1776 von Acier modelliert.

gruppe stellte eine Apotheose auf die bisherige Regierung des Kurfürsten dar und zeigt diesen auf terrassenartigem Unterbau, von Minerva beschützt und vom Frieden sowie einer weiteren allegorischen Gestalt begleitet, das niedergesunkene Sachsen wieder aufrichtend. Darunter umgeben ihn Blumenketten haltende Frauengestalten und noch weiter darunter die meist in Gruppen angeordneten neun Musen und die durch Putti dargestellten Künste. Die beiden anderen Gruppen stellten die Porzellan- und Textilindustrie (Abb. 104) sowie den Berg- und Acker-

bau und Handel des Landes vor. Sie haben sich alle drei, in unbemaltem Zustande, noch in der Dresdner Sammlung erhalten. Der bayrische Erbfolgekrieg, in dem die Preußen unter dem Prinzen Heinrich, dem Bruder Friedrich des Großen, mit den Sachsen vereinigt gekämpft hatten, gab im Jahre 1779 dann Veranlassung zu einer weiteren aus zwölf Figuren bestehenden Gruppe, die diesen Prinzen verherrlichte. Sie zeigte das von Minerva gehaltene Reliefbildnis desselben, den Kriegsgott Mars, die Elbe, die Stadt Dresden, sowie drei seiner Generäle. Der diesen Krieg im Mai 1779 beendende Frieden zu Tetschen ließ dann, da man dem um diesen besonders verdienten russischen Gesandten, dem Fürsten Repnin, eine hervorragende Ehrung zukommen lassen wollte, Acier noch viel umfangreichere Arbeiten zufallen. Sie umfaßten nicht weniger als sieben größere allegorische Gruppen verwandter Art. Die erste stellte wieder die Minerva dar, in der einen Hand das Bildnis Katharina II., in der anderen eine Landkarte haltend mit den von ihr in Schutz genommenen Ländern, daneben Mars, Apollo, Cybele, Ceres und Merkur. Die zweite zeigte vier einen Globus mit den vier am Kriege beteiligten Ländern haltende Genien, die dritte die Göttin der Gerechtigkeit nebst dem „Ruhm der Fürsten", die vierte die „blühende Glückseligkeit", dargestellt durch drei unter einem Baum befindliche Landleute, die fünfte die „blühende Handlung" zu Lande und zu Wasser. Die sechste und siebente verherrlichten die Taten des Fürsten in weiteren Allegorien. Alle diese Gruppen waren wieder voll der sinnreichsten Andeutungen und Beziehungen, wie sie auch diese Zeit noch immer so liebte[127]). Da sie jedoch so schnell als möglich angefertigt werden sollten, so wurden bei ihnen wieder, wie es ja auch Kändler früher getan, Teile älterer Arbeiten mit verwandt.

Inzwischen hatte Acier im Jahre 1778 infolge der so eng gewordenen Beziehungen zwischen Sachsen und Preußen auch eine 45 cm hohe Reiterstatuette Friedrichs des Großen angefertigt, die auf hohem Sockel diesen darstellte, wie ihm ein Husar einen Brief überreicht, zu der Schönheit das Pferd modellierte, dem im gleichen Jahre eine Büste desselben folgte[128]). Und auch noch zwei weitere kleine Gellert-

monumente hat er damals geschaffen. Das eine, 1777 modelliert, war eine Nachbildung eines von Schlegel und Hesse nach einem Entwurfe des Leipziger Malers Oeser geschaffenen, jetzt nicht mehr vorhandenen Denkmals. Es trug auf einem Säulenstumpf mit dem von einem Putto gehaltenen Reliefbildnis des Dichters eine Urne, auf der zwei weitere Putti trauernd hingesunken sind (Abb. 105). Das zweite, im folgenden Jahre gearbeitet, war eine Wiedergabe des Gellert nach einem Entwurfe Schlegels, eines Schülers Oesers, in der Johanniskirche in Leipzig errichteten Denkmals. Es zeigt über einem antikisierend gehaltenen Sockel den Sarcophag desselben, über dem die Gestalten der Tugend und der Gerechtigkeit sein Reliefbildnis halten[129]). Daneben kommt aus dieser Zeit noch eine kleinere Büste dieses Dichters vor, deren Urheber nicht bekannt ist. Sie wird jedoch, ebensowenig wie das Medaillon Kändlers von ihm, da Gellert damals ja schon längere Zeit tot war, kaum eine Originalarbeit darstellen.

Abb. 105. Gellertdenkmal, 1777 von Acier modelliert.

Im übrigen hat Acier damals weiter, ganz im Stil und in der Auffassung sowie auch aus demselben Stoffgebiet, wie in der vorhergehenden Periode, Gruppen und kleinere Figuren geschaffen. Es lagen ihnen auch jetzt vor allem Zeichnungen Schönaus, daneben auch wieder aus Frankreich eingesandte Vorlagen, zugrunde. Doch wurden jetzt die Sockel kantig gefaßt und mit antikisierender Ornamentik versehen. Namentlich Kinderfiguren entstanden so wieder in großer Zahl, z. T. in ganzen Serien,

daneben auch solche von Winzern und Gärtnern und Blumenketten und Spitzenbesätze bildeten wie bisher vielfach ihren Schmuck. So sind zu nennen: aus dem Jahre 1774 zwei in größerem Maßstabe gehaltene, reich angezogene Mädchen neben einer Wiege, ein Knabe auf einem Steckenpferd, sowie ein Mädchen, wiederum mit einer Puppe. Dann ein als „schlafende Luise" oder „Louise le déserteur" bezeichnetes, wieder in größerem Maßstabe gehaltenes, auf einem Stuhle eingeschlafenes junges Mädchen im Spitzenkleid, das als eins seiner besten Werke angesprochen werden kann. Weiter entstand im folgenden Jahre die Gruppe der „glücklichen Eltern", die ein auf einem Sofa sitzendes Elternpaar vorführt, das mit ihrem jüngsten Sprößling spielt (Taf. 58), sowie vier tanzende „deutsche Gruppen". Im Jahre 1776 schuf er dann ein kleines, auf einen zerbrochenen Spiegel herabblickendes Mädchen und, als Gegenstück dazu, ein über dessen Kummer lachender Knabe, dann ein weiteres, auf einem Tischchen Karten ziehendes Mädchen und dazu einen als Offizier gekleideten, auf einen Stock sich stützenden Knaben mit der Uhr in der Hand, sowie zwei weitere Mädchen, beide sitzend, das eine mit einem Spiegel und einem Hund auf den Knien (Abb. 106), das andere in der Rechten ein Blatt Papier mit Noten haltend, zu dem am Beginn des folgenden Jahres als Gegenstück ein gleichfalls sitzender, es verspottender Knabe hinzukam. Aus diesem Jahre stammen dann noch die Gruppen

Abb. 106. Knabe und Mädchen mit Hunden spielend, 1776 von Acier modelliert.

der „zerbrochenen Brücke", sowie die der „zerbrochenen Eier", erstere ein auf ihren Liebhaber sich stützendes junges Mädchen darstellend, die ein kleines, von einem Amor mit Rosen bestreutes Brett durchtritt, letztere ein anderes, dem ein Amor unter den Rock schlüpft, indes die noch recht jugendlich gestaltete Mutter daneben auf einen umgestürzten Eierkorb hinweist, aus dem ein weiterer Amor jenem ein zerbrochenes Ei vorweist (Abb. 107). Ferner noch zehn kleinere, nach aus Paris eingesandten Zeichnungen angefertigte musizierende Kinder, dann ein Mädchen und ein tanzender Knabe mit hochgeschwungenen Girlanden (Abb. 108). Im Jahre 1778 schuf er dann vierundzwanzig nur vier Zoll hohe Gärtner-, Winzer- und Hirtenkinder, sowie als Gegenstück zu einer Winzergruppe eine aus drei Figuren bestehende Gärtnergruppe. Auch entstand in diesem Jahre die sogenannte „schwedische Gruppe", ein Kavalier und eine junge Dame, beide in der in Schweden bei großen Festen üblichen, nach einem in der Dresdner Sammlung befindlichen Exemplar derselben, anscheinend nur in Schwarz und Rot gehaltenen Hoftracht. 1780 gab es endlich eine Kindergruppe die „Schaukel" genannt, sowie als Gegenstück dazu das „Stelzenspiel" und eine Gruppe von vier Figuren, die „ländliche Braut" genannt, sowie wieder eine Menge kleiner Mädchen- und Knabenfiguren, die sich

Abb. 107. „Die zerbrochenen Eier", 1777 von Acier modelliert.

mit Schafen, Vögeln, Hunden, Blumen, Früchten oder mit Spielen beschäftigten.

Daneben betätigte sich Acier auch weiter auf den von früher überkommenen Gebieten, so namentlich wieder auf dem der Mythologie und der Allegorie. So gestaltete er 1777 noch einmal die „vier Elemente“, wobei er das Feuer durch die Figur des Vulkan wiedergab, dann weiter einen größeren, an einen Altar sich stützenden Amor, sowie ein Bacchanal mit vier Figuren, Silen auf dem Esel darstellend, sowie Terpsichore als Gruppe von drei Figuren. Im Jahre 1778 gab er dann als Büsten Diana, Merkur und Syrinx, sowie im Jahre 1780 die „Hoffnung“ und die „Weisheit“. Etwas besonderes stellten endlich die im Jahre 1775, wieder nach Zeichnungen Schönaus, modellierten „Devisenkinder“ oder „travestirten Amors“ dar. Es waren dies kleine, reizvoll und sehr abwechslungsreich erfundene, sich in der verschiedensten Weise mit Herzen beschäftigende Amoretten, denen auf den kantigen Sockeln Beischriften in französischer Sprache beigesetzt wurden. So sieht man bald den Liebesgott auf ein Herz zielend, bald es auf dem Amboß behämmernd oder durch ein Brennglas erhitzend oder es in einem Käfig haltend (Abb. 109). Die Fülle der Einfälle ist hier ganz erstaunlich. Für sie schuf er dann am Anfange des folgenden Jahres als Mittelstück noch eine größere Rundgruppe, die größte, die er wohl geschaffen, in der Amor von einem auf einen Altar gestellten Buche ihn ringsum-

Abb. 108. Tanzender Knabe und Mädchen mit Girlanden, 1777 von Acier modelliert.

gebenden Mädchen und Kindern Liebesregeln vorliest. Und endlich sind als figürliche Arbeiten von ihm auch noch einige Pfeifenköpfe zu nennen, so aus dem Jahre 1778 solche mit den Köpfen eines Husaren, eines Polen, eines jungen Mädchens in französischer Haube und eines mit Trauben bekränzten Bacchus, sowie aus dem folgenden einen mit einem Türkenkopfe.

Daneben hat Acier auch an der Gefäßausbildung im neuzeitlichen Sinne weitergearbeitet, wobei er sich gleichfalls wieder z. T. auf Vorlagen Schönaus stützte. So schuf er u. a. im Jahre 1776 nach Vorzeichnungen dieses zwei durchbrochene Körbe und eine Vase im „antiken Geschmack". Weiter 1777 zwei Vasen für Blumensträuße, da man nun auch hier, wie dies zuerst die Manufaktur von Vincennes getan hatte, Blumensträuße mit Porzellanblumen anzufertigen begann, ferner eine Vase im „antiken Geschmack", sowie 1778 für den Kurfürsten eine Ragoutterrine, und auf Befehl Marcolinis eine große Vase mit Widderköpfen und Lorbeergehängen. Im Jahre 1779 folgte dann ein Leuchter im „antiken Geschmack", sowie auf Bestellung des Grafen drei neue Tassenformen, davon die eine mit „Perlen" und mit einer Lorbeerkrone geschmückt, die zweite kanneliert war, während die dritte mit einem Drachen bekrönt war. Auch gestaltete er in diesem Jahre für die Türkei den dort üblichen Gießer in neuzeitlichem Sinne um. Dann modellierte er noch im Jahre 1780 für den Prinzen Heinrich eine von zwei Kindern ge-

Abb. 109. „Devisenkinder", 1775 von Acier modelliert

haltene, mit Blumengirlanden geschmückte Vase mit durchbrochenem Deckel, eine weitere „antike" Vase mit Löwenfellbehang, sowie einen wieder „kannelierten" Leuchter. Und endlich, wieder für den Grafen, ein Kaffeeservice mit kleinen polnischen Hunden auf dem Deckel und auch ein Schreibzeug, die beide charakteristischer Weise für den schon beginnenden Einfluß der Arbeiten Wegdwoods, in englischem Geschmack gehalten waren.

Dann aber meinte er genug getan zu haben und machte, nachdem er sechzehn Jahre an der Manufaktur tätig gewesen war, von der Bestimmung seines Kontraktes, nach fünfzehn Jahren sich pensionieren lassen zu dürfen, Gebrauch. Am 1. Januar 1781 zog er sich mit 400 Talern Pension, in den Ruhestand, angeblich, weil seine Augen zu sehr durch die Arbeit gelitten hätten, dann auch, weil er in dem engen Kreise, in dem er in Meißen lebte, von allen künstlerischen Anregungen völlig fern wäre. Er blieb, da er ja sonst nur die Hälfte seiner Pension erhalten hätte, in Sachsen, siedelte jedoch nach Dresden über, wo er sich vergeblich bemüht zu haben scheint, an die Akademie zu gelangen. Hier ist er dann am 16. Februar 1799 gestorben.

Seine Erbschaft traten Schönheit und Jüchtzer an, sowie der 1753 in Meißen, als Sohn eines Porzellanmalers, geborene Johann Gottlieb Matthäi, der an der Manufaktur seit 1773, anfangs als Malerlehrling, dann als Bossierer ausgebildet worden war. Er war allerdings im Jahre 1776 mit noch fünf anderen Angehörigen derselben an die Kopenhagener Manufaktur entwichen, doch im gleichen Jahre schon wieder nach Meißen zurückgekehrt, von wo ihm im folgenden Jahre gestattet ward, nach Dresden überzusiedeln, um hier in der schon durch König August den Starken angelegten Antikensammlung für die Manufaktur weiter zu arbeiten. Er hat jedoch anscheinend bald nichts mehr für sie getan. Auch ward er im Jahre 1795 zum Inspektor der großartigen Gipsabgußsammlung ernannt, die, von Anton Mengs, dem sächsischen Hofmaler in Italien zusammengebracht, 1783 vom Kurfürsten nach dessen Tode angekauft worden war. Daneben war dann im Jahre 1783 noch der Bildhauer Johann Daniel Schöne angestellt worden, nachdem

er, wie Jüchtzer angab, durch seinen unermüdlichen Fleiß so weit war, „alle vorkommende Modellarbeit zu verfertigen". Diese vier Künstler haben vor allem den von Acier eingeführten, sich an den Louis XVI. haltenden Stil allmählich immer mehr in den reinen Klassizismus übergeführt und sich dabei schließlich fast ganz mit unmittelbaren Nachbildungen nach der Antike begnügt. Zu diesem Zwecke ward vom Jahre 1796 an Jüchtzer für die Sommermonate alljährlich nach Dresden geschickt, um hier vor allem die Mengschen Abgüsse zu studieren. Auch kam jetzt durch den Einfluß der nun zu größter Bedeutung gelangenden antiken Marmorstatuen, wie überall, eine ganz neue Porzellanplastik auf, die sogenannte Biskuitplastik, die gelegentlich vereinzelt schon früher versucht, durch die Sèvresmanufaktur inzwischen aufs reichste und geschickteste ausgebildet worden war. Sie ging in erster Linie auf die Nachbildung von Antiken aus, weshalb eben damals so eifrig die in Dresden vorhandenen studiert wurden. Gelegentlich kopierte sie jedoch auch Bilder aus der Dresdner Gallerie oder sonstige in Dresden vorhandene Werke oder schuf Porträtbüsten. Gleichzeitig wollte sie, unglasiert und unbemalt und nur höchstens ein wenig vergoldet, den Ton und weichen Glanz des Marmors nachahmen. Damit war es mit der bisherigen so graziösen, farbenfröhlichen, in Lichtern spielenden Plastik Meißens zu Ende. An ihre Stelle trat eine unpersönliche, kühle, korrekte Kunst, die freilich in unglasiertem Porzellan leichter durchführbar war, dafür aber nichts mehr von den Reizen jener besaß. Sie fiel auch hier wegen der besonders scharf zu brennenden Meißner Masse besonders hart und kalt aus, so daß die hier so angefertigten Arbeiten zu den weniger erfreulichen dieser Art in dieser Zeit gehören.

Trotzdem sind damals hier wieder eine Unmenge von derartigen Arbeiten angefertigt worden, darunter auch größere Gruppen, die zeigen, daß man auch auf diesem Gebiete den alten Ruhm der Manufaktur noch aufrecht erhalten wollte. Und dann machte man sich jetzt auch an die Nachbildung der schönsten Arbeiten, die Wegdwood geschaffen hatte, die damals allgemeines Aufsehen erregten und bald überall nachgebildet wurden. Es war dies die sogenannte „Jasperware", die, gleichfalls un-

glasiert, feine Reliefs aus weißer Masse auf hellblauer aufgelegt zeigten, wie dies ja früher schon ähnlich Höroldtsche Arbeiten gezeigt hatten (s. S. 56). Wie in England, entstanden nun so eine ganze Reihe mehr oder weniger kleiner Reliefs, Medaillons und dgl. mit fein durchgearbeiteten antikisierenden Darstellungen, sowie auch Porträts, so z. B. das des Grafen, die freilich alle wegen der weniger günstigen Masse den Vergleich mit ihren Vorbildern nicht aushalten konnten. Daneben wagte man sich jedoch, wie man in der Dresdner Sammlung sehen kann, auch an eine ganz eigenartige Neuerung[130]), indem man auf hohe Sockel, die aus blauer Masse gebildet und von weißer eingefaßt waren, dicht gedrängte Gruppen von fein durchgearbeiteten, naturalistisch gebildeten Schalentieren, Käfern, Fischen und dgl. aus weißer Masse setzte, die freilich äußerst zerbrechlich waren.

Abb. 110. Mädchen mit Puppe und steckenpferdreitender Knabe, 1783 von Jüchtzer modelliert.

Anscheinend hat Jüchtzer schon gleich oder bald nach Kändlers Tode selbständige Arbeiten geliefert. So, wieder nach Zeichnungen Schönaus, die Spitzenfiguren eines an eine Säule angelehnten, mit einer Puppe spielenden Mädchens und eines auf einem Steckenpferd reitenden Knaben (Abb. 110), sowie im Jahre 1784 die Gruppe zweier mit einer Trommel spielender Kinder. Sie stehen ersichtlich noch ganz unter dem Einflusse Aciers. Sein Hauptwerk in dieser Zeit war aber wohl die schöne Gruppe der „Friede", die Sachsen darstellt, wie es, niedergebrochen,

nach dem siebenjährigen Kriege von jenem wieder aufgerichtet wird. Nach Aciers Tode aber gab er sich dann fast ganz der Biskuitplastik hin. So schuf er zunächst eine sitzende Venus nach dem Bade, sowie einen Apollo nach Art des Praxitelischen, dann 1784 einen Zymbeln schlagenden Faun und eine Flora mit einem Blumenkranz, 1785 einen Bacchanten mit „italienischer" Trommel und die drei Grazien sowie 1786 die Gruppen Apollo und Daphne nach Bernini, Zephyr und Flora und Hero und Leander und den auf einer umgekehrten Fackel neben einem Altar sich stützenden „Schlaf" (Abb. 111). 1787 folgte die Gruppe der „geläuterten" Liebe, und ein Antinoos, sowie 1788 die Gruppen Venus und Adonis, die drei Grazien, Castor und Pollux und eine weitere Venusgruppe sowie eine Nachbildung des in der Dresdner Gallerie vorhandenen, Johannes den Täufer darstellenden Gemäldes des damals so gefeierten Malers Battoni, zu dem es als Ergänzung auch die seiner gleichfalls dort befindlichen Maria Magdalena gibt. Diesen Werken folgte im Jahre 1794 eine Europa auf dem Stier, 1796 das Opfer der Treue, die Nachbildung der Flora der kapitolinischen Sammlung, 1797 Hero mit einem Genius, 1798 der Läufer, wiederum dem der kapitolinischen Sammlung nachgebildet, sowie eine Ceres und 1800 eine Muse, die Clio. Sein bedeutendstes Werk in dieser Zeit aber war eine große, von Schönheit angefangene, 1785 von ihm ganz umgearbeitete, wohl wieder von der Kaiserin Katharina bestellte

Abb. 111. Biskuitfigur, der „Schlaf", 1786 von Jüchtzer modelliert.

große Gruppe, die anscheinend die größte Biskuitgruppe darstellt, die in Meißen angefertigt worden ist. Sie gab die 1783 erfolgte Einverleibung der Krim in das russische Reich in allegorischer Weise wieder. Wie das in der Dresdner Sammlung noch vorhandene Exemplar zeigt, stellte sie vor großen Palmenbäumen die ruhig dasitzende Gestalt des Friedens dar, mit der vor ihr niedergebeugten der Krim, hinter denen ein Genius auf das an einer der Palmen aufgehängte Medaillonbildnis der Kaiserin hinweist (Taf. 59). Und dann schuf er noch zu einer Serie eine Reihe von kleinen allerhand Geräte in den Händen haltenden „Opferknaben“, sowie nach dem bekannten Pompejianischen Wandgemälde eine weitere größere Gruppe, den „Liebesmarkt“ oder „Wer kauft Liebesgötter?“ (Taf. 60). Bei allen diesen Arbeiten hat er sich ersichtlich als der beste der damaligen Meißner Plastiker erwiesen.

Daneben scheint er es dann auch gewesen zu sein, der mit der Nachahmung der Wegdwoodarbeiten den Anfang gemacht hat. Nicht weniger als zwanzig „englische“ Basreliefs schuf er im Jahre 1789, die entweder genaue Kopien nach Wegdwood oder freiere Erfindungen in seinem Sinne waren. Und dann ist im selben Jahre auch noch von einem Brustbilde des Prinzen Anton, des Bruders des Kurfürsten, die Rede, sowie im folgenden von Basreliefs mit fünf Figuren an einem Altar, sowie solchen, die er nach Vorbildern aus der damals so berühmten Pastensammlung des Dresdner Altertumskenners Philipp Daniel Lippert für „blaue“ Knöpfe anfertigte. Besondere Arbeiten waren dann die 1791 durchgeführten Wiedergaben von Soldatentypen, eines galizischen, eines ungarischen, eines deutschen, eines Nobel-, eines Schweizer, sowie eines sächsischen Leibgardisten vom Regiment des Prinzen Anton. Sie waren gewiß auf Bestellung erfolgt.

Neben Jüchtzer hat anscheinend Schönheit weit länger noch als dieser Arbeiten im Stile Aciers geschaffen. Zunächst entstanden so gleichfalls eine ganze Reihe von Kindergestalten, so zwei mit Schafen, weiter ein Mädchen mit einem Vogelbauer, dann 1782 als Gruppen von jedesmal zwei Kindern die „vier Jahreszeiten“, 1783 die Gruppe „die Zeit“, sowie zwei Kinder mit „Casket“ und zwei weitere mit Papageien.

Im Jahre 1784 schuf er dann eine ganze Reihe ähnlicher Figuren, so ein Mädchen mit einem Widder, sowie einen Knaben mit einem Schaf, im folgenden einen Knaben und ein Mädchen mit Ziegen (Abb. 112), sowie die Gruppe des von seinen Kindern umringten „guten Vaters", zu der als Gegenstück, wohl von anderer Hand, die Ähnliches darstellende „gute Mutter" gehört, sowie die aus sieben Kinderfiguren bestehenden Rundgruppen der „Weinlese" und der „Weinpresse". Im Jahre 1787

Abb. 112. Mädchen und Knabe mit Ziegen, 1784 von Schönheit modelliert.

entstanden hierauf, wiederum nach Zeichnungen Schönaus, zwei etwas größer gehaltene Gruppen, der „edle Aufschub", bei dem ein junges Mädchen dem Liebhaber wehrt, indes ein kniender Jüngling jenem in seinem Hut sich schnäbelnde Tauben vorhält (Abb. 113), sowie „die entschlossene Wahl", in der ein Mädchen den Geliebten umarmt, ein zweites liegendes betrübt dem zuschaut. Ihnen schloß sich die Gruppe „Liebe und Belohnung" an, zu der im folgenden Jahre als Gegenstück „Liebe und Nachsicht" kam, beide gleichfalls wieder nach Schönau, dem auch ein von ihm gestalteter Jäger mit einem Hund und eine Jägerin mit einem Windhund angehörte. Und dann ist noch für dieses Jahr ein Tierstück, ein Dachs „auf einer Terrasse", zu erwähnen.

Inzwischen jedoch war nach Aciers Abgang auch er daneben zur Biskuitplastik übergegangen. Es entstanden so 1782 kleine Büsten des Mars, Apollo, Jupiter, Bacchus und Neptun, im Jahre 1783 eine

Abb. 113. „Der edle Aufschub“, 1787 von Schönheit modelliert.

„griechische“ Venus, sowie Paris mit dem Apfel, 1784 Leda mit dem Schwan, Jupiter mit dem Adler und Apollo mit der Leier. Dann 1786 gleichfalls mehrere „Opferkinder“, 1787 ein Herkules und eine Dia-

dumene, sowie 1789 weitere kleine Büsten, diesmal griechische Weisen darstellend, so Homer, Heraclit, Hippokrates, Sophokles, Sokrates und Demosthenes. Daneben scheinen von ihm auch die Gruppen Venus und Cupido mit Nymphe, sowie Venus und Amor mit Merkur zu sein.

Fast nur Biskuitarbeiten scheint dagegen Matthäi geliefert zu haben, der ja auch schließlich zum Studium der Antiken ganz nach Dresden übersiedelte. Er schuf u. a. eine Venus mit „zwei Kindern", einen Faun mit Ziege, einen „Schleifer", eine Vestalin, 1782 die medizäische Venus, sowie als große Gruppe das „Opfer der Venus", den sich salbenden Fechter, dann zwei Darstellungen des Apollo, davon der eine sich salbt, eine Venus mit Cupido, sowie den „sterbenden Fechter". Daneben fertigte er 1781 auch eine auf eine antike Säule zu stellende Büste des Grafen Marcolini an[131]). Seine Hauptarbeit jedoch stellte der reiche Porzellanschmuck an dem 1782 wieder von Schönau entworfenen, von dem berühmten Dresdner Steinschneider und Hofjuwelier Joh. Christian Neuber mit edlen sächsischen Landesgesteinen aller Art ausgestatteten prächtigen Kamin im „Grünen Gewölbe" dar. Er fertigte hier in Biskuit die beiden antike Opferszenen wiedergebenden Reliefs am Sturz, sowie die Medusenhäupter und Rosetten dazwischen, ferner zwei geflügelte weibliche Gestalten an. Ferner, in glasiertem Porzellan, den großen Eichenkranz um die Feueröffnung, den Lorbeer mit dem Adler darüber, sowie die fünf auf dem Sturz stehenden, reich vergoldeten Vasen im Louis-XVI.-Stil, von denen die mittlere, auf Sphinxen ruhende reich durchbrochen ist. Es ist das Umfangreichste gewesen, was man damals in Porzellan noch zu gestalten versucht hat.

Schöne dagegen hat dann allem Anscheine nach nur noch in Biskuit gearbeitet. So gestaltete er 1790 einen Amor an einem Altar mit zwei Tauben, dann ein kleines „fliegendes" Kind, sowie 1797 als Gegenstück zu der von Jüchtzer geschaffenen großen Gruppe: Wer kauft Liebesgötter? (s. S. 300), die gleichfalls figurenreiche der Belehrung Amors, die freilich etwas zerrissen und unverbunden ausgefallen ist. Weiter schuf er 1798 und 1801 einige Musen, 1799 eine räuchernde Vestalin, dann ein das Opfer der Freundschaft darstellendes Relief, sowie 1803

eine Sphinx. Daneben modellierte er auch eine ganze Reihe von Porträtmedaillen, so, als Ringstein, das der Herzogin von Pfalz-Zweibrücken, der Schwester des Kurfürsten, weiter die der Prinzen Xaver und Clemens, dann 1798 schon eins das den „französischen Oberkonsul" Bonaparte wiedergab sowie 1813 solche des Königs und der Königin, der Prinzessin Auguste, des Kaisers von Österreich und des Fürsten Schwarzenberg.

* * *

Fast alle diese Künstler haben dann auch daran gearbeitet, die Gefäßformen, wie es die Zeit nun dringend verlangte, weiter in den Louis-XVI.-Stil zu übertragen. Auch auf diesem Gebiete war wieder anscheinend der unermüdliche Schönau stark tonangebend. Vorzeichnungen von ihm werden auch hier wieder vielfach erwähnt. Damit war nun auf diesem Gebiet das Rokoko gleichfalls völlig überwunden (Abb. 114—120). Ganz allgemein treten nun an die Stelle der launenhaft unbestimmten, plastisch so reichbelebten Gestaltungen Kändlers antiken Vorbildern mehr oder weniger frei nachgebildete, mehr glattere, runde oder ovale Grundformen, zu denen sich am Ende dieser Zeit bei Terrinen, wie Tassen, auch schon zylindrische (Abb. 119) gesellen. Ihren plastischen Schmuck bildet antikisierende Ornamentik, als Einfassungen vor allem der Mäander, dann Ringornamentik, Perlstäbe, von Bändern umwundene Kränze, daneben, zur Belebung der Flächen, Gehänge, vor allem von Lorbeerkränzen, Tuchdraperien, Fellen und ähnlichem. Dazu kamen noch antiken Gemmen nachgebildete, von Kränzen eingefaßte kleine Reliefbildnisse römischer Kaiser. Weiter an den Seiten der Gefäße Masken von Satyrn (Taf. 61), Widder (Abb. 115) und Sphinxköpfe (Abb. 114), sowie auch herabhängende Ringe. Zur weiteren Belebung und Ausfüllung der Flächen dienten dann Reihen von aufrechtstehenden, akanthus- oder schilfblattartigen Blättern. Gleichzeitig wurden die Henkel als umeinandergeschlungene Schlangenpaare oder verschlungene Stengel mit Blattansätzen gebildet oder auch kantig abgefaßt, rechtwinklig gebrochen, und oft, wie bei antiken Amphoren, hochgezogen. Die Deckel dagegen wurden meist durch pinienzapfen-, granatapfelartige oder ähnliche Gebilde

(Taf. 61), vierkantige Würfel mit Spitzen, aufrechtstehende, von Bändern umwundene, mit Schleifen versehene Kränze, sowie figürliche Gebilde, wie Sphinxe oder Drachen, bekrönt. Doch kommt daneben beim kleineren Geschirr auch noch für längere Zeit die einzelne, aufgesetzte Blume, wohl jetzt immer eine Rose darstellend, vor. Daneben behielt man auch vielfach noch die Durchbrechungen bei, so wieder an Potpourrivasen, dann an Terrinen und Tellern, ja führte sie z. T. wieder recht kompliziert durch. Ja man löste bisweilen, so an Körben und Deckelschalen (Abb. 115), die ganzen Wände so auf, doch stets auf Grund antikisierender Ornamentik. Und ebenso waren ein Überbleibsel aus früherer Zeit die Verbindungen mit figürlichen Zutaten, so an Vasen diese haltende oder sie umspielende, nackte Kinder, oder bei Uhren, nach Art gleichzeitiger aus Bronze, ein danebensitzender nackter Knabe. So besaß die Manufaktur bald einen größeren Schatz an neuen Formen, die geschmackvoll und elegant erschienen und auch völlig zeitgemäß waren, so daß in dieser Beziehung die Manufaktur wieder durchaus konkurrenzfähig war.

Abb. 114. Vase mit Sphinxköpfen, der Ansicht des Schlosses Pillnitz und königsblauem Grund, um 1785.

Auf diese Weise fügte Jüchtzer zu den bereits von Acier geschaffenen Arbeiten, wiederum nach einer Vorlage Schönaus, eine Potpourrivase hinzu, dann 1785 für den Grafen eine Tabaksdose mit fünf Reliefs,

sowie 1790 eine „hetrurische Vase mit Streifen" und anderes mehr. Daneben gestaltete Schönheit, ebenfalls nach Zeichnungen Schönaus, eine Vase mit Basreliefs, eine andere mit Medusen-, sowie eine Terrine mit „Isisköpfen". Dann modellierte er zwei „antike" Leuchter,

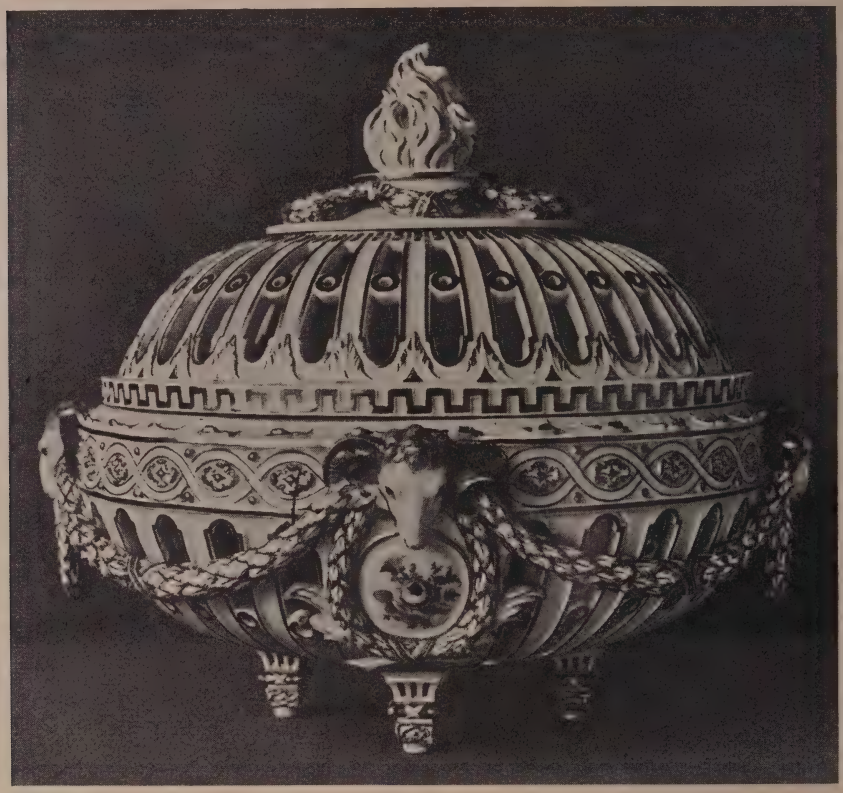


Abb. 115. Deckelgefäß mit durchbrochenen Wandungen, Widderköpfen und Gehängen, um 1780.

den einen mit Lorbeer-, den anderen mit Rosenschmuck, sowie auch einen, wohl wiederum für die Türkei bestimmten Gießer mit Waschbecken, sowie anscheinend auch zwei durchbrochene, runde Körbe mit Widderköpfen und Girlanden. Und auch Matthäi hielt sich bei mehreren Vasen an Schönausche Vorzeichnungen, so bei einer mit Schild und Behängen, sowie einer anderen mit Satyrköpfen. Er hatte daneben auch

Geschirre für den Grafen anzufertigen, darunter eine Terrine „à la grècque", die wieder einmal einer Silberarbeit nachgebildet war. Und in ähnlicher Weise war dann auch Schöne tätig.

Die Hauptaufgabe jedoch, die der Manufaktur in dieser Zeit auf diesem Gebiete zufiel, war wohl die Herstellung eines neuen Tafelservices für den Kurfürsten, das ganz im neuen Stile gehalten werden sollte. Es wird jetzt nach seiner Bemalung meist als das „mit dem blauen Band" bezeichnet (Taf. 62). Es zeigte, im Jahre 1777 ausgeführt, bereits zylindrische Terrinen mit rechtwinklig gebrochenen Henkeln, dazu als Randeinfassungen verschlungene, oval durchbrochene Ringornamentik, sowie auf den Deckeln Granatäpfel. Bemalt war es mit bunten Blumen und Früchten, sowie an den Rändern mit einem breiten, tiefblauen Streifen, nach dem es seinen Namen erhielt, der innen durch ein wieder um einen Stab gewundenes Band, außen durch leichte Goldschuppenmusterung eingefaßt war. Es machte jedoch hinsichtlich der Bemalung keinen allzu harmonischen Eindruck. Im übrigen jedoch hat man sich damals anscheinend auf diesem Gebiet noch vielfach mit den einfacheren Formen begnügt, die das Rokoko geschaffen hatte, die für die Herstellung einfacherer und billigerer Geschirre auch wohl genügten.

Schon früh jedoch scheinen auch auf diesem Gebiete die Arbeiten Wegdwoods, des so gefährlichen Konkurrenten, der Manufaktur keine Ruhe gelassen zu haben. Wie man damals seine kleinen Reliefs mit den weißen Darstellungen auf meist blauer Masse nachahmte, so hielt man sich jetzt auch an dessen gleichartige Geschirre. Schon 1780 mußte Matthäi für den Grafen ein Kaffeeservice in englischem „Geschmack", ein Schreibzeug nach „englischen Modell"-formen anfertigen. Ein Jahr darauf gestaltete er ein solches nach Wegdwoods schwarzmassiger Basaltware. Vor allem jedoch entstanden jetzt eine ganze Reihe von Nachahmungen der blaumassigen, unglasierten Jasperware, zumeist Kaffeegeschirre. Doch suchte man auch das Gebiet zu erweitern, indem gelegentlich auch ein Teller dieser Art entstand, sowie auch Standleuchter aus blauer Masse mit Figuren aus weißer davor. So modellierte Jüchtzer einen solchen, dem er den Ganymed Leochares hinzufügte. Doch auch

diese Arbeiten konnten alle, gleich den Reliefs, mit ihren Vorbildern den Wettkampf nicht aushalten.

Merkwürdig jedoch war, daß bei diesen klassizistischen Bestrebungen der frühere Hang zum Naturalismus keineswegs ganz ausstarb. Dies beweisen schon die bereits erwähnten Blumensträuße, von denen Jüchtzer 1787 eine Tazetten-, eine Narcissenstaude, sowie einen Rosenstock gestaltete. Daneben jedoch entstanden auch wieder Gefäße in Form von Tieren, so 1783 durch Schönheit zwei Butterbüchsen in Gestalt einer Henne und eines Kaninchens, sowie im folgenden Jahre zwei gleichfalls von diesem angefertigte, die Kinder mit Schafen wiedergaben. Dann 1786 als Arbeit Jüchtzers eine in Form einer Kuh, sowie 1798 durch Schöne eine „Räuchermaschine“, die einen Bauern mit Tabakspfeife darstellte. Und ebenso gab es auch Dosen in Karpfen- und Hummerform. Es waren dies Bildungen, die wohl kaum ganz dem Geschmack dieser Zeit mehr entsprochen haben dürften.

* * *

Gleichzeitig mit der völligen formalen Neugestaltung ging nun auch die der Bemalung ganz vor sich. Sie stand jetzt, seit dem 20. August 1774, ganz unter der Aufsicht des nun auch zum Professor und alternierenden Direktor der Akademie in Dresden ernannten Schönau (s. S. 263), der erst nach über zwanzigjähriger, verdienstvoller Tätigkeit an der Manufaktur sein Amt niederlegte. Er ward dann durch den 1761 in Dresden geborenen Maler und Kupferstecher Johann David Schubert ersetzt, der, als Schüler der Dresdner Akademie, wohl auch seiner gewesen war. Auch für die Malerei hat Schönau damals manche Vorlagen geliefert. Er soll daneben auch auf diesem Gebiete ein recht tüchtiger Lehrer gewesen sein. Drei Malereivorsteher gab es unter ihm, darunter zunächst Richter und Walther für die Buntmalerei. Von diesen ward ersterer dann durch Kühnel, hierauf durch Birnbaum und nach dessen Pensionierung im Jahre 1804 durch Donat ersetzt, letzterer nach seinem 1780 erfolgten Tode durch C. Gottl. Grahl und dann durch Tiebel. Daneben galten als beste Maler in dieser Zeit: für Figurenmalerei Georg Löhnig,

von dem auch bezeichnete Arbeiten erhalten sind[132]), dann Chr. Fr. Matthäi, Schütze, Thile, und Heinr. Gotth. Schaufuß, für Vieh und Landschaften, Architektur, Jagd und Bataillen, neben dem Malereivorsteher Kühnel, Ehrlich und Joh. Karl Mauksch, für Vogelmalerei Mann, für Blumen und Früchte Aug. Ferdinand Dietrich, Gotsch, Großmann, Heynemann, Rögner, Schmidt, Thiele und Winckler. Der Nachwuchs wurde auch jetzt wieder durch Zeichenmeister herangebildet, unter denen vor allem der eben erwähnte Schaufuß hervorragte, von dem im Jahre 1796 gerühmt ward, daß er die Figurenmaler zu den besten der Manufaktur herangebildet hätte.

Die Bemalung wurde jetzt bei den besten Stücken wieder vielfach mit großer Feinheit und ersichtlichem Geschmack durchgeführt, daneben jedoch mit jener leichten Flüchtigkeit, die schon in der vorhergehenden Periode begonnen hatte. Weit mehr jedoch, als vordem, suchte man sie jetzt, um billigere und leichter absetzbare Waren zu erzeugen, zu vereinfachen, indem man sie entweder in der Ausdehnung beschränkte oder in breiterer Weise durchführte. In ersterem Falle kam es bei feinerer Ausführung oft zu ganz reizvollen Wirkungen, in letzterem dagegen, indem man hierbei wieder die in der letzten Periode von neuem aufgekommenen ostasiatischen oder sonst europäische Blumenmotive verwandte, meist zu recht derben, bunten, ja oft fast bäuerisch wirkenden Bemalungen, die nichts mehr mit den bis dahin in Meißen ausgeführten zu tun hatten. Unter den Motiven standen damals an erster Stelle wohl die Blumen, unter denen vor allem die Rose immer mehr dominierte, während die Früchtemalerei jetzt weniger gepflegt wurde. Sie fielen jedoch, vielfach dunkler gehalten und weniger leicht zusammengruppiert, meist weit schwerer und massiger aus, als vordem, daneben jedoch auch wieder meist viel bunter (Taf. 61). Auch wurden sie jetzt oft nur in zwei Farben gehalten, so in Eisenrot und Gold oder weit häufiger in dem in dieser Zeit neu aufkommenden Sepia in Verbindung mit Gold, was zu einer zwar etwas ernsten, doch nicht gerade ungefälligen Farbwirkung führte. Doch wurde diese Farbe auch mit den

übrigen vereinigt (Abb. 116). Daneben wurden die in der vorhergehenden Zeit unter dem Einfluß des Louis-XVI.-Stils aufgekommenen Motive, die herabhängenden Blumengirlanden, die um farbige Streifen gewundenen Blumenketten, die aus solchen gebildeten Monogramme und einzelnen Buchstaben, die Tuchdraperien an erster Stelle verwandt. Zu ihnen

Abb. 116. Kaffeekanne mit Blumen in Bunt und Sepia bemalt, um 1785.

gesellten sich jetzt noch an Schleifen hängende Blumenkörbe und Ähnliches mehr. Ganz neue Vorlagen kamen dagegen für die Landschafts-, Tier- und Figurenmalerei auf. Dafür verschwanden jetzt die nicht mehr zeitgemäßen „Watteauszenen", um, wie in der Plastik, durch sentimentale in der Tracht dieser Zeit ersetzt zu werden. So verwandelten sich die Kampfszenen in friedliche Lager- und Marschszenen, die Park-, See- und Flußlandschaften in anmutige Gebirgsszenerien mit für diese Zeit bezeichnenden Ruinen- und malerischen Gebäudegruppen und wurden

unter den Tierdarstellungen neben der üblichen Vogelmalerei vor allem Viehstücke bevorzugt. Dagegen fanden die Amoretten Bouchers bisweilen noch Verwendung.

Dagegen wurden bisweilen merkwürdigerweise, wie man schon in der vorhergehenden Periode einfache ostasiatische Blumenmotive wieder verwandt hatte, jetzt auch wieder die „Chinoiserien" der Höroldtschen Frühzeit eingeführt. Ganz neu jedoch war, daß, wie gleichzeitig die Plastik, auch die Bemalung jetzt immer mehr mit dem wirklichen Leben in Beziehung trat, wodurch die durch sie geschmückten Gegenstände auch inhaltlich für die Besitzer von größerer Bedeutung wurden. Immer häufiger wurden jetzt Veduten, d. h. Darstellungen bestimmter Örtlichkeiten gegeben. So treten jetzt Ansichten der sächsischen Schlösser (Abb. 114), von Alpenlandschaften und Ähnlichem auf, ja man ließ sich jetzt auch auf Tassen und Teller ganz persönliche Dinge malen, so seine Landhäuser und seine Gärten. Daneben wurden, wie bisher nur auf Tabaksdosen, Porträts auf Tassen gemalt, die z. T. mit außerordentlicher Feinheit durchgeführt wurden. So kommen solche mit besonders feingemalten Bildnissen des Grafen und seiner liebreizenden Gemahlin vor (Abb. 117). Und auch den damals besonders beliebten Werken der Literatur werden jetzt Darstellungen entnommen, so den Fabeldichtungen La Fontaines, dann dem Reinecke Fuchs (Abb. 118), zu denen sich noch die Gestalten Werthers und Lottes aus Goethes

Abb 117. Tasse mit den Bildnissen des Grafen Marcolini und seiner Gemahlin, um 1780.

damals so populärem Werke gesellen (Abb. 119). Dabei fielen alle diese Bemalungen jetzt immer bildmäßiger aus, ja man ging nun sogar daran, Tassen oder gar ganze Service mit Kopien berühmter Gemälde zu bemalen, so mit solchen nach Arbeiten der Angelica Kaufmann oder gar alter Werke aus der Dresdner Galerie. Porzellane mit farbigen Gründen scheinen dagegen in dieser Zeit wieder weniger hergestellt worden zu

Abb. 118. Plateau mit Darstellung aus dem „Reinecke Fuchs“, um 1780.

sein, dagegen für billige Massenware um so mehr solche mit farbigen Glasuren, so vor allem mit der schon so früh erfundenen (s. S. 45) „kapuzinerbraunen“.

Zu Einfassungen der Ränder der Aussparungen und sonstiger Bildfelder wurden jetzt vor allem in Gold ausgeführte Perlstäbe, Zackenbänder und ähnliche Ornamentik der Zeit verwandt oder wieder in Gold oder mehrfarbiger Malerei durchgeführte Blumengehänge mit Schleifen, Lorbeerkränze oder auch wieder um bunte Bänder gewundene Blumenkränze. Dagegen verschwanden die in der letzten Zeit so viel

angewandten „Mosaikränder“ wieder völlig. An ihre Stelle treten jetzt glatte, meist von Goldornamentik eingefaßte, farbige, mit sichtlicher Vorliebe blau gehaltene Streifen, wie solche ja auch das damals für den Kurfürsten hergestellte, neue Tafelservice (Taf. 62) zeigte. Daneben ward auch das in der vorhergehenden Periode aufgekommene „Königsblau“, durch feine Strichelung in Gold belebt, in dieser Weise angewandt. Daneben wurde es jedoch, weil jetzt leichter gelingend, zu dunkelblauen Gründen verwandt, die bisweilen mit Sèvres entlehnter, feiner Goldornamentik überzogen wurden. In ihre von Goldornamentik eingefaßten Aussparungen wurden dann mit ganz besonderer Feinheit ausgeführte, bildmäßige Bemalungen gesetzt. So wieder Veduten, dann mythologische oder allegorische Darstellungen, Amoretten auf Wolken im Boucherschen Stil, sowie auch wieder Szenen aus der Literatur und Kopien nach Gemälden, so namentlich Angelika Kaufmanns (Abb. 120) und ihr verwandter Künstler. Sie stellen, in der Regel Tassen, daneben auch Vasen (Abb. 114), das Feinste dar, was damals noch in der Manufaktur geschaffen ward, und gehören auch sonst zum Delikatesten, was Meißen auf diesem Gebiet im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat.

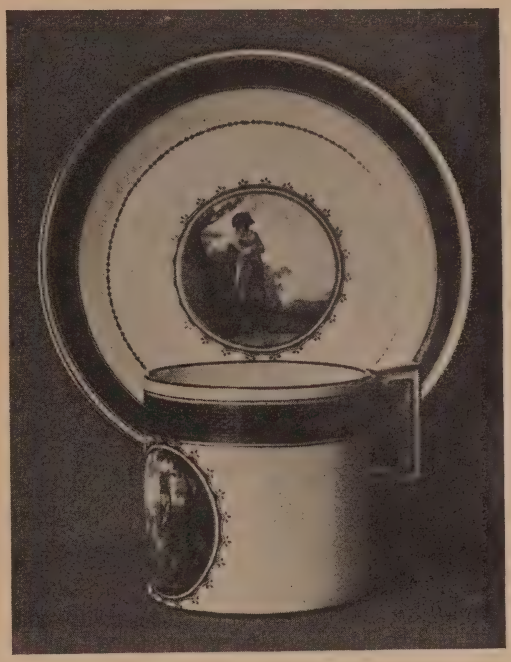


Abb. 119. Tasse mit „Lotte und Werther“ und „königsblauem“ Rand, um 1770.

Dagegen fiel die kobaltblaue Unterglasurmalerei auch in dieser Zeit wieder recht einfach aus. Auch jetzt wurden noch immer die alten ostasiatischen Motive verwandt, darunter an erster Stelle noch immer das „Zwiebelmuster“. Sie sind wohl im Meißner Porzellan auch

niemals ganz ausgestorben. Daneben auch die in der letzten Periode aufgekommenen, in Louis-XVI.-Stil gehaltenen Muster, sowie gleichfalls die naturalistischen Blumen und die Kinder „à la Rafael“. Dazu gesellten sich dann einige stark antikisierende ornamentale Motive, die aber das Niveau dieser Malerei kaum hoben.

Abb. 120. Tasse mit „königsblauem Grund“ und Malereien nach Angelica Kaufmann, um 1785.

* * *

Im technischen Betrieb scheint dagegen in dieser Zeit trotz der vielen damaligen Arkanisten eine gewisse Stagnation eingetreten zu sein. Als solche waren von früher noch tätig der 1777 auch in die Kommission berufene Bergrat Pörner, dann Teicher, der aber schon 1775, dann Dr. Schatter, der 1785, und Busch, der 1790 starb. Für diese trat dann im letzteren Jahre Christian Friedrich Carstens ein, sowie 1798, nach Pörners im Jahre 1796 erfolgtem Tode Carl Ludwig Locke und Joh. Friedr. August Crasso. Doch scheint ihre Tätigkeit im allgemeinen ohne besondere Bedeutung gewesen zu sein. Es blieb zwar auch in dieser Zeit Masse wie Glasur auf der bisherigen Höhe. Auch gelang es, für die Biskuitfiguren eine besonders brauchbare Masse zu gewinnen, und dann ja auch, soweit es im Porzellan überhaupt möglich, die Jasperware Wegdwoods nachzuahmen. Dagegen kam man mit den Farben z. T. nicht mehr zurecht, indem mehrfach die kobaltblaue Unterglasur- sowie die grüne Schmelzfarbe nicht so

recht glücken wollte, ja letztere nur zu häufig absprang. Und trotz aller Arkanisten mußte man so von auswärts Hilfskräfte herbeirufen, die Oberhüttenamtsassessoren Klinghammer und Wentzel aus Freiberg. Von diesen verbesserte ersterer im Jahre 1777 die grüne Farbe, letzterer 1778—1790 vor allem das Kobaltblau, dem er nun, wie auch dem „Königsblau", „eine viel größere Schönheit" zu geben vermochte. Letzteres konnte nun mit weit größerer Sicherheit verwandt werden. Im übrigen hört man jedoch in dieser Zeit von keinen weiteren technischen Verbesserungen. Doch ist wohl zu berücksichtigen, daß nach den langen Erfahrungen, die Meißen damals im Gegensatz zu fast allen übrigen Porzellanfabriken dieser Zeit besaß, solche auch zunächst kaum noch erforderlich erschienen.

* * *

So hatte Graf Marcolini, alles in allem, seine Aufgabe ernst genug aufgefaßt und alles getan, um den weiteren Niedergang der Manufaktur zu verhindern. Doch ein wirklicher Erfolg wollte sich nicht einstellen, da alle die Übelstände, die am Ende der vorhergehenden Periode jenen bewirkt hatten, die beständig zunehmende Konkurrenz, sowohl von seiten des Porzellans, wie auch des Steinguts, sich immer nur noch vermehrten. Dazu kam dann im Jahre 1789 auch noch der Ausbruch der bald allen Luxus beseitigenden Revolution. Dabei besaß in dieser Zeit die Manufaktur gar keine in kommerzieller Hinsicht wirklich tüchtige Persönlichkeit, wie früher Helbig eine solche gewesen, die diesen schwierigen Zeiten gegenüber die richtigen Maßregeln zu treffen oder auch nur das richtige Verhältnis zwischen Fabrikation und Absatz zu finden wußte. Zwar die Zahl der Arbeiter ward jetzt ziemlich bedeutend vermindert. Im Jahre 1774 noch 636 Mann betragend, belief sie sich schon im folgenden nur noch auf 611, 1780 nur auf 564 und 1790 auf 524, um dann freilich im Jahre 1795 wieder auf 541 zu steigen. Das war immer noch mehr, als in den früheren Blütezeiten der Manufaktur. Doch hatte Marcolini im Mai 1788 sich schon recht lebhaft über die Geldnöte in der Manufaktur zu beklagen. Vorüber-

gehend mußte er sogar einen Teil der Arbeiter der zweiten und dritten Klasse auf Wartegeld setzen. Daneben hatte man die Auktionen in Sachsen selber, in der Erkenntnis, daß sie das Land nur mit Porzellan überschwemmten, zwar zunächst fallen gelassen. Dafür hatte man jedoch 1775 385 Kisten Porzellan auf einmal zur Versteigerung ins Ausland gesandt und dann auch seit 1779, um nur überhaupt zu Gelde zu kommen, die Versteigerungen in Sachsen wieder eingeführt. Handelsreisen zur Befestigung der alten Beziehungen und Gewinnung neuer, wie sie in der vorhergehenden Periode mit so großem Erfolge gemacht worden waren, scheint man dagegen in dieser Zeit gar nicht mehr unternommen zu haben. Vielleicht weil das Geld dazu fehlte. Dagegen wurden bisweilen größere Partien von Waren auf auswärtige Märkte zum freihändigen Verkauf gesandt, so nach der Aufräumung der inzwischen wieder eingerichteten Warschauer Niederlage nach der dritten Teilung Polens, da dies Gebiet nun an Preußen gefallen war, solche im Werte von 13714 Taler nach Wilna und Dubno. Ein ganz neues Mittel zum Absatz war dann die Einführung von Porzellanlotterien, zu denen 1790, sowie 1791 und 1793 als Unternehmer, doch unter öffentlicher Benennung der Manufaktur, Pörner die Konzession erhielt. Sie brachten etwa 50000—60000 Taler ein, von denen jener $12^1/_2$ bzw. 25% Rabatt erhielt. Ganz besonders aber legte man sich jetzt, da der Absatz in Deutschland wie auch im Auslande immer mehr zurückging, auf den Handel mit dem Osten, d. h. mit Rußland, Polen und der Türkei. Ersterer stellte in dieser Zeit entschieden einen der wichtigsten Teile des Auslandsgeschäftes dar, das zumeist auf der Leipziger Messe vor sich ging, wobei bisweilen ganz erstaunliche Mengen, so einmal auf einer allein für 40000 Taler, abgingen. Doch handelte es sich hierbei naturgemäß in der Hauptsache nur um Massenware, so um gelblich und braun glasierte oder in Kobaltblau oder mit gröberen Blumen bemalte. Der Begehr danach war auch so groß, daß Maler, Dreher und Former zu ihrer Herstellung, ganz wider ihren Willen, auch die Sonn- und Feiertage verwenden und darüber alle übrigen Arbeiten vernachlässigen mußten. Recht lebhaft, wenn auch nicht ganz im gleichen Maße, war auch, wie allein schon die vielen

heute noch im Orient vorhandenen Erzeugnisse der Manufaktur aus dieser Zeit beweisen, der Verkehr mit der Türkei. Und doch war hier die Konkurrenz seitens der übrigen Porzellanfabriken, so vor allem der Thüringer, die z. T. dabei wieder unverfroren die Meißner Fabrikmarke nachmachten, keineswegs gering. Er geriet auch mehrfach arg ins Stocken. So 1787 bis 1792 während des zweiten Türkenkrieges der Kaiserin Katharina und auch im Jahre 1794 durch die polnische Revolution, stand aber trotz-

Abb. 121. „Türkencöpgen", bunt bemalt, um 1790.

dem, wie der mit Rußland, in dieser Zeit in seiner höchsten Blüte. Eine Fülle neuer und z. T. auch ganz reizvoller neuer Muster kam damals vor allem wieder für die „Türkencöpgen" auf, ja man zeigte dabei eine Erfindungsgabe, die weit über die für die für Europa bestimmten Gegenstände aufgewandte hinausging. Man stützte sich jetzt auch hier fast ganz auf die Ornamentik des Louis-XVI.-Stils (Abb. 121). Der Handel mit Rußland und der Türkei ist es dann auch wohl in der Hauptsache gewesen, der die Einnahmen der Manufaktur trotz allem zunächst noch immer auf einer gewissen Höhe erhielt. Sie blieben etwa denen um die Mitte der fünfziger Jahre erzielten so ziemlich gleich. Sie betrugen im

ersten Jahre der Leitung des Grafen 147334 Taler, um dann 1776 sogar auf 152163 Taler zu steigen. Dann sanken sie aber 1790, wohl wegen des damals stockenden Absatzes nach der Türkei, auf 124040 Taler und 1795 auf 90709 Taler. Das war ein finanzieller Niedergang, der, wenn auch völlig unverschuldet, doch für die Zukunft nichts Gutes besagte.

Beständig hatte Marcolini daher über Geldmangel zu klagen, ja schon im Jahre 1790 waren die Verhältnisse hier so, daß er um einen Vorschuß von 30000 Taler und einen Zuschuß von 9000 Taler bitten mußte. Und 1799 war er so weit, daß er den Mut völlig verlor und am 4. Juli um seine Entlassung bat. Doch ließ er sich durch die schmeichelhafte Anerkennung die ihm von seiten des Kurfürsten zu teil ward, noch einmal zur weiteren Leitung der Fabrik überreden.

* * *

Die Napoleonische Zeit mit ihren endlosen Kriegen in fast allen Ländern Europas, ihren argen Bedrückungen und der dadurch hervorgerufenen allgemeinen Verarmung, bedeutete dann den völligen Rückgang für die in erster Linie doch noch immer auf Reichtum und Luxus eingestellte Manufaktur. Ja sie sank jetzt so tief von ihrer einstigen Höhe herab, wie dies dann nie wieder geschehen ist. Viel lag die Schuld auch jetzt wohl wieder daran, daß es ihr, die nun vor allem durch den Kommissar Steinauer in Marcolinis Namen geleitet wurde, an einer Persönlichkeit fehlte, die ihre über diese schweren Zeiten hinweghelfen konnte. Denn auch den Graf scheint jetzt, entmutigt durch den bisherigen Mißerfolg, das Interesse für die Manufaktur stark verloren zu haben. Auch machte man in künstlerischer Beziehung und vor allem auf dem Schubert unterstellten Gebiet der Malerei nur recht geringe Fortschritte. Man hielt sich in künstlerischer Beziehung, wenn auch einige neue Muster eingeführt wurden, noch ganz an den bisherigen, sich auf den Louis-XVI. stützenden Stil. Man nahm selbst gegen Ende dieser Periode noch nicht die geringste Notiz von dem inzwischen in Frankreich bereits seit vielen Jahren aufgekommenen, schon weit verbreiteten Stil des Empire, der, zwar als eine fast sklavische Nachahmung

der Antike keineswegs reizvoller und für das Porzellan geeigneter, doch eben der zeitgemäßere und darum begehrtere war. Das ist um so erstaunlicher, da man am Hofe des jetzt zum König von Napoleons Gnaden ernannten und mit diesem so eng verbundenen Kurfürsten durch dessen großartige Geschenke an Sèvresporzellanen über den neuen Geschmack auch auf dem Gebiet des Porzellans doch völlig unterrichtet sein mußte. Kein Wunder daher, daß die Meißner Arbeiten damals fast alle den Eindruck machten, als „stammten sie aus einer früheren Zeit".

Obergestaltungsvorsteher war jetzt Jüchtzer bis zu seinem 1812 erfolgten Tode. Ihm folgte der Bildhauer Johann Gottfr. Dressel, der aber selbständige Arbeiten hier kaum geliefert zu haben scheint. Neben ihnen war, nachdem Schönheit im Jahre 1805 gestorben, noch Schöne tätig, sowie der 1802 an die Manufaktur berufene Bildhauer Andreas Franz Wegner. So waren damals der Kräfte auf diesem Gebiete nicht allzuviele, was deutlich beweist, wie sehr bereits das Interesse an figürlichen Schöpfungen in Porzellan schon abgenommen hatte. Auch war die Zeit für solche Dinge schon viel zu ernst geworden. Doch sind auch damals noch hier eine ganze Reihe von neuen Arbeiten geliefert worden, doch ganz ausschließlich nur noch in Biskuit. Die Zeit der wirklichen Porzellanfiguren war endgültig vorüber. So schuf Schöne 1805 noch eine Minerva, 1808 wieder einen „Opferknaben", 1811 einen Jupiter und eine Juno, sowie 1812 einen Mars und einen sitzenden Saturn. Daneben fertigte er vor allem Porträts an, so 1807 eins vom Kaiser Alexander von Rußland und seiner Gemahlin, 1813 vom König und der Königin von Sachsen, der Prinzessin Augusta, des Kaisers von Österreich und des Fürsten Schwarzenberg. Daneben modellierte er auch noch viele Gefäße im Stil der Wegdwoodschen Jasperware. Wegner dagegen schuf 1805 gleichfalls eine Minerva, eine große und eine kleine Flora, sowie die Figur der Hoffnung, 1805 gleichfalls eine Flora, sowie 1804 Porträts des Oberkonsuls Bonapartes und des Kaisers von Rußland, sowie 1805 eine des Prinzen Anton und 1808 gleichfalls einen „Opferknaben". Daneben war auch er mit der weiteren Ausgestaltung von Gefäßen beschäftigt, die jetzt immer einfacher und schlichter ausfielen, ohne jedoch dabei

bereits in das sonst fast allgemein damals schon übliche Empire überzugehen. Und auch die Bemalung mußte sich wohl oder übel immer mehr vereinfachen. Es gab jetzt Stücke, die nur noch in Gold oder Silber ausgeführte antikisierende Ornamentik zeigten, daneben solche mit mehr oder weniger breiter bunter Streifung, dann mit einzelnen gleichmäßig verstreuten kleinen Blumen, wie namentlich Kornblumen. Daneben wurden jedoch auch farbige Gründe wieder eingeführt, doch nur in sehr schwächlichen Tönen, denen sich dann auch, als wenig geschmackvolle Neuerung, Nachahmungen der farbigen Abschattierung edlerer Gesteine anschlossen. Diese Muster wurden fast alle, mehr oder weniger getreu, anderen Fabriken entnommen. Auf Selbständigkeit oder gar Führung hatte die Manufaktur schon lange verzichtet.

Und auch die Arkanisten leisteten auch jetzt nicht viel, ja sie scheinen unfähiger oder träger als je gewesen zu sein und dadurch auch das Personal arg demoralisiert zu haben. So merkten sie z. B. gar nicht, daß ihnen vom Jahre 1812 an die noch immer von Aue bei Schneeberg bezogene Erde in ganz minderer Güte geliefert ward. Als sie zwei Jahre darauf zur Verwendung gelangte, fielen daher die Arbeiten sämtlich gelb oder grau aus, wodurch der Manufaktur beträchtlicher, stark nachhaltender Schaden erwuchs. Denn auf der Güte der Masse beruhte damals fast allein noch die Wertschätzung des Meißner Porzellans. Dagegen scheinen die Farben sich technisch noch ganz auf der früheren Höhe gehalten zu haben.

Die allgemeine Stagnierung aber, in Verbindung mit der nur immer noch stärker anwachsenden Konkurrenz und der zur selben Zeit völlig sinkenden Kaufkraft, sowie dem auch ersichtlich ständig abnehmenden Interesse für Porzellan oder wenigstens für eins seiner bisher wichtigsten Gebiete, mußte den Rückgang des Absatzes nur weiter beschleunigen. Dazu kam, daß wegen der unruhigen Zeiten nun alle Bestellungen aus der Türkei ausblieben und Rußland zum Schutze der inzwischen entstandenen eigenen Fabriken im Jahre 1806 ein Einfuhrverbot für alle fremden Porzellane erließ. Damit gingen der Manufaktur ihre in letzter Zeit wichtigsten Absatzgebiete nun völlig verloren, hinsichtlich

Rußlands sogar ganz plötzlich und völlig unerwartet. Und das ward um so verderblicher, als man, jene Maßregel irrigerweise nur für eine vorübergehende haltend, ruhig für dieses Land weitergearbeitet hatte, wodurch nun völlig Unverkäufliches hergestellt worden war. So gingen damals nicht nur 40000 Taler, die man in den beiden vorhergehenden Jahren noch hatte ersparen können, gänzlich verloren: die Einnahmen sanken auch im folgenden Jahre auf mehr als die Hälfte herab. Sie betrugen 1807 nur noch 65620 Taler, von denen 10777 Taler auch nur durch Lotterien eingenommen waren. Dabei mußte Marcolini bekennen, daß der Verkauf fast ganz zu Ende wäre, Bestellungen wie Zahlungen überhaupt nicht mehr eingingen und wegen der Unsicherheit des Verkehrs auch Porzellan nicht zu verschicken wäre. Und dieser Niedergang ging nun so weiter. Im Jahre 1810 betrugen die Einnahmen nur noch 50926 Taler, darunter wieder 13622 Taler aus Lotterien. Man scheint auch damals, was bis dahin noch niemals vorgekommen, die Arbeit völlig eingestellt zu haben, was man aber wegen der alsbald unruhig werdenden Arbeiterschaft nicht lange aufrechterhalten konnte.

Auf diese Weise fehlte es der Fabrik fortwährend an Betriebsmitteln, die nun durch Vorschüsse ersetzt werden mußten. Auch konnte man die Arbeiter nur ganz kärglich entlohnen und mußte auch ihre Zahl beträchtlich vermindern. Sie sank von noch 513 im Jahre 1806 auf 435, im Jahre 1810 auf 395. Daneben suchte man alle möglichen Ersparnisse zu machen, wodurch der Betrieb nicht gerade verbessert ward, und setzte auch gleichzeitig die Preise weiter herab. Ja, man kam jetzt so weit, daß man, trotz aller früher gemachten Erfahrungen, auch unbemaltes Porzellan wieder abgab. Man mußte eben Geld schaffen, wie es nur irgend ging.

Als dann aber Sachsen 1813 zum Mittelpunkt des Kampfes gegen Napoleon ward, verschlimmerten sich diese Zustände noch mehr. Die ganzen Leiden des siebenjährigen Krieges wiederholten sich, nur in gesteigertem Maße. Im Mai ward die Stadt wie die Burg von Franzosen besetzt, die letztere, wie dies schon einst Friedrich der Große beab-

sichtigt hatte, zum festen Platz machten, im übrigen sie mit starker Einquartierung belegten und sich hier auch sonst übel genug benahmen. Tod, Seuchen und Hunger hausten von nun an hier furchtbar und, als am 28. September, nachdem Napoleon Dresden verlassen, die Verbündeten die Elblinie gewinnen wollten, ward Stadt wie Burg wieder einem schweren Bombardement ausgesetzt. Dann zogen am 23. Oktober nach der Schlacht bei Leipzig die Franzosen nach Dresden ab, nicht ohne jedoch in Meißen vorher noch einmal ihre gewohnte Zerstörungswut reichlich bekundet zu haben, worauf die Stadt von den Russen besetzt ward. Während dieser ganzen Zeit hatte der Betrieb völlig stillgelegen, die Zahl der Arbeiter sich dabei auf 395 herabgemindert, teils wohl infolge militärischer Einziehung, teils wegen Hunger, Seuchen und Tod. Und auch die Einnahmen waren erschrecklich gesunken. Sie betrugen in diesem Jahre nur noch 24378 Taler, d. h. so viel wie etwa im Jahre 1725. Es war ein Tiefstand, wie die Manufaktur bisher noch keinen gesehen.

Als dann am 22. Oktober der Fürst Repnin, ein Adoptivsohn des früher genannten, von den Verbündeten zum Generalgouverneur des eroberten, seines Königs beraubten Sachsens eingesetzt worden war, ernannte dieser schon am 18. Dezember eine Kommission zur Untersuchung der Lage der Fabrik und Wiederaufrichtung derselben, die aus dem bisherigen Mitgliede, dem Major von Wedel, sowie dem Bergrat von Oppel bestand. Graf Marcolini dagegen ward zwangsweise am 21. November nach Bautzen, von dort nach Breslau gebracht, um dann nach Prag übersiedeln zu dürfen. Von dort reichte er am 1. Januar des folgenden Jahres seine Entlassung ein. Doch starb er hier, schon seit mehreren Jahren kränkelnd und völlig niedergedrückt durch die Schicksale seines Freundes, des Königs, bereits am 10. Juli, nachdem er fast vierzig Jahre der Manufaktur vorgestanden hatte. Es war ein trauriges Ende seiner langen, freilich nicht allzu sehr von Erfolg gekrönten Tätigkeit.

Doch kann sein persönliches Verschulden an dem Niedergang der Manufaktur wohl nicht als allzu groß angesehen werden. Er hat an-

fangs wohl alles für sie getan, was möglich war, um den schon vor ihm einsetzenden Niedergang der Manufaktur aufzuhalten, indem er sie dabei ganz zeitgemäß umgestaltete. Aber als Grandseigneur, der er war und blieb, stand er dem praktischen Leben doch zu fern und war auch, obwohl als Menschenkenner sonst sehr gerühmt, als Fremdling und kaum der deutschen Sprache mächtig, zur Auswahl richtiger Persönlichkeiten kaum geeignet. Die Hauptschuld jedoch trugen die Verhältnisse der Zeit, die beständig wachsende Konkurrenz und die kriegerischen Zeiten, denen kein Mensch gewachsen war. Und dann darf man nicht vergessen, daß dieses Sinken der Manufaktur durchaus nicht ein völlig künstlerisches war. Ganz mit Unrecht wird heute die „Marcolinizeit“ fast kaum geachtet. Sie hat zwar auch, auf die Eroberung der breiten Massen ausgehend, viel Einfaches und Minderwertiges geschaffen, wie es die vorhergehenden fast kaum erst getan hatten, daneben aber namentlich in ihrer ersten Zeit auch Vorzügliches, das deutlich beweist, daß, wenn sie konnte und wollte, sie noch immer zu den höchsten Leistungen befähigt war. Es wirkt zwar meist nicht ganz so gefällig, wie das, was frühere Zeiten hier geschaffen. Doch mehr durch den damals allgemein aufkommenden Stil des Louis-XVI., der ja für das Porzellan weit weniger geeignet war, als das Rokoko. Es ist aber allem, was damals die Porzellankunst geschaffen, durchaus ebenbürtig, ja ihm z. T. stark überlegen. Ein voller künstlerischer Niedergang hat demnach in ihrer Hauptzeit noch nicht stattgefunden.

VII. DAS 19. JAHRHUNDERT.

Mit dem Ende der „Marcolinizeit" war die große Zeit der Manufaktur, die sich in künstlerischer Hinsicht noch ganz auf die Ausgänge der von der Renaissance ausgehenden, großartigen künstlerischen und kulturellen Entwicklung gestützt hatte, vorüber. Zwar in finanzieller Hinsicht hob sie sich unter der Leitung des Bergrats von Oppel, dem schon am 17. März 1814 die Direktion derselben übertragen worden war, überraschend schnell wieder, um dann freilich für fast ein halbes Jahrhundert, wenn auch nicht ohne bedenkliche Schwankungen, auf ziemlich gleicher Höhe zu verbleiben. Und auch im Technischen machte sie große Fortschritte, vor allem durch den im gleichen Jahre von dem nun wieder in sein Land zurückgekehrten König zum Vorsteher der technischen Abteilung ernannten Bergamtsauditor Heinrich Gottlob Kühn, der 1849 auch bis zu seinem 1870 erfolgenden Tode ihr Direktor war. Er stellte überhaupt die bedeutendste Persönlichkeit dar, die die Manufaktur im 19. Jahrhundert gehabt hat, der sie den gesicherten Fortgang in dieser Zeit in erster Linie verdankt. Künstlerisch jedoch sank sie nun, gleich den meisten der damaligen Porzellanfabriken, nur um so mehr von ihrer früheren Höhe herab. Denn völlig war jetzt die Zeit der Porzellan- wie aller übrigen dekorativen Kunst abgelaufen. Ein neuer Stand war nun durch die Revolution wie durch die Freiheitskriege emporgekommen, das Bürgertum, das, einerseits durch die napoleonischen Zeiten verarmt, sich keine großen Dinge leisten konnte, andererseits, da noch zu wenig kulturell entwickelt, auch diese noch gar nicht zu beurteilen verstand. Dazu kam für das Porzellan auch noch im besonderen der durch den Einfluß der nun völlig zur Macht gelangten Antike und ihrer farblosen Marmorstatuen fast

völlig verschwindende Farbensinn, der es um so mehr traf, da es, wie fast alle Keramik, in erster Linie eine Farbenkunst darstellt. Er sollte sich auch das ganze Jahrhundert hindurch nicht wieder erheben. Und da auch sonst die dekorative Kunst, als „Kunstgewerbe" gebrandmarkt, nicht mehr für eine solche galt, der wirkliche Künstler sich widmen durften, so ward aus dem Porzellan bald eine Kunst, die nichts mehr mit der früheren auf ihm zu tun hatte. Weder für den Stoff als plastisch zu gestaltenden, gewann man so das Verständnis wieder zurück, noch für seine farbigen Möglichkeiten. Daneben sank es dann auch immer mehr zur Massenware herab, neben der reichere und anscheinend künstlerische Sachen eigentlich nur erschienen, weil man an solche von früher her gewöhnt war.

Eine der ersten Taten Kühns war, daß er das „Arkanum", das ja doch keines mehr war, aufhob, da es den Betrieb stets nur erschwerte. Dann führte er eine genaue Berechnung der Herstellungskosten ein, und nahm auch eine Durchprüfung der Angestellten auf ihre besondere Brauchbarkeit hin vor. Auch ließ er zur Verbesserung des Betriebes eine ganze Reihe von neuen Maschinen aufstellen, so für die Oval-, wie auch für die Schablonendreherei. Daneben ward auch die in der letzten Zeit so verdorbene Masse mit Hilfe der neuesten, nun schon wissenschaftlichen Methoden verbessert. Vor allem aber wurden nach dem Muster der Sèvresmanufaktur ganz neue Öfen eingeführt, jetzt endlich auch hier die sogenannten Etageöfen, die eine ganz andere Ausnutzung der Wärme gestatteten.

Weniger glücklich war Kühn dagegen in der Neueinführung künstlerischer Mittel, die zugleich gleichfalls eine Ersparnis bedeuten sollten. So in der wieder nach englischem Muster erfolgten des Kupferdrucks, d. h. Abdrucks von Kupferstichen auf das Porzellan, wie auch der von ihm erfundenen, sogenannten Glanzvergoldung, die, das ebenso zeitraubende wie kostbare Polieren des Goldes ersparend, zwar wesentlich billiger war, als die bisherige sogenannte echte Vergoldung, doch hinsichtlich ihrer künstlerischen Wirkung viel zu hart und schreiend ausfiel. Künstlerisch wertvoller war dagegen die im Jahre 1817 erfolgende

Gewinnung einer neuen Unterglasurfarbe, der zweiten, die Meißen verwandte, des aus Chromoxyd gewonnenen „Chromgrüns", das zwar etwas schwer ausfiel, doch zu ganz reizvollen, einfacheren Mustern verwandt wurde, unter denen dann, ebenso wie in der Blaumalerei das „Zwiebelmuster", das „Weinlaubmuster" nie wieder ganz ausstarb.

In die Formgestaltung zog dann endlich das den Klassizismus vollendende, sonst überall schon eingeführte Empire ein. Es brachte zwar der Porzellankunst, im Anschluß an die Antike, eine ganze Reihe von recht edlen und auch brauchbaren, wenn auch in diesem Material doch zu ruhig und einfach wirkenden Formen, zumal sie weder durch Plastik noch Bemalung reicher belebt wurden und ihre Kühle durch die meist starke Vergoldung nur noch vermehrt ward. Daneben blieb die in der letzten Zeit ausschließlich geübte Biskuitplastik noch lange bestehen, trat aber als Luxuskunst jetzt mehr und mehr in den Hintergrund. Es wurden jetzt vor allem Porträtbüsten geschaffen, dem veränderten Abnehmerkreise entsprechend, jedoch nicht mehr nur von Fürstlichkeiten, sondern mehr von geistigen Größen der Zeit, wie Goethe, Schiller, Beethoven, Mozart, Herder, Schleiermacher, des Geologen Werner und andere mehr. Daneben wurden vor allem auch die in dieser Zeit so begehrten Pfeifenköpfe reichlicher hergestellt. Sie wurden teils bemalt, teils auch mit Biskuitporträts, so mit dem des Königs, versehen und dann fertigte man auch hier seit 1828 die sogenannten Litophanien, d. h. Lichtbilder mit vertieften Reliefs an, die vor allem als Lichtschirme Verwendung fanden.

Die Bemalung trat dem gegenüber stark in den Hintergrund. Zwar suchte man auch diese zu heben, indem man im Jahre 1818 den sehr tüchtigen, erst jetzt wieder zu Ehren gelangten Georg Friedrich Kersting zum Malereivorsteher machte, der auch bis zu seinem Tode im Jahre 1847 in dieser Stellung verblieb. Auch ward im Jahre 1828 Ludwig Richter zum Zeichenmeister ernannt. Doch ward sie dadurch nicht wesentlich gehoben. Es war eben der Sinn für echte Porzellankunst vorüber.

Dem Empire folgte dann der „Biedermeierstil", der nur zu einer Vereinfachung und Vernüchterung der zuletzt verwandten Formen, wie

Bemalungen führte, der dann unter dem Einfluß der gleichzeitigen, z. T. durch die Romantik beeinflußten Mode durch eine arge Stilverwilderung abgelöst ward. Jetzt wurden unter reichlichster Verwendung der Formung die Gegenstände vielfach über und über mit gotischer Ornamentik oder mit völlig mißverstandenen Rokokoformen verziert, ja Gefäße sogar ganz im Stil geschliffenen Glases gepreßt und dazu noch reichlich mit „Glanzvergoldung" versehen. Es ist das Stilwidrigste gewesen, was Meißen jemals hervorgebracht hat. Die Stilverwilderung konnte nicht weiter gehen.

Inzwischen jedoch war 1830 mit der Manufaktur eine wichtige Veränderung vor sich gegangen, Da auch Sachsen damals in die Reihe der konstitutionellen Staaten eintrat, so ward sie jetzt aus einer königlichen mit Beibehaltung dieses Titels eine Staatsmanufaktur, mithin ein von den nun eingesetzten Ständen kontrolliertes Institut. Ihre finanzielle Lage änderte sich freilich dadurch zunächst nicht. Wie bisher schon, mußten auch jetzt wieder Zuschüsse gezahlt werden, so daß die Gefahr einer Auflösung nicht allzufern lag. Da kam im Jahre 1834 die Gründung des deutschen Zollvereins, der die Hebung der ganzen Industrie Sachsens zur Folge hatte. Und so stellten sich auch bald wieder Überschüsse ein, die dann nicht wieder ausgeblieben sind. Damit war die Erhaltung der nun schon weit über hundert Jahre alten Fabrik wieder gesichert. Und nun wurden, auch wieder durch Kühn, einige sehr wichtige, die Fabrikation wesentlich verbilligende Verbesserungen eingeführt. So 1839 für die Brennöfen des Porzellans die Kohlenfeuerung, womit Meißen allen übrigen Porzellanmanufakturen voranging, und 1852 auch die zum Einbrennen der Überglasurfarben verwandten Muffelöfen so umgebaut, daß sie nach einem ganz neuen, viel Holz sparenden System beheizt werden konnten. Ein Jahr darauf erfolgte dann auch die Aufstellung einer Dampfmaschine.

Die Kunst freilich gewann dadurch auch jetzt nicht. Man lebte fast ganz vom alten Erbe, indem der 1849 zum Gestaltungsvorsteher ernannte Ernst August Leuteritz nun vor allem auf die alten Formen des Rokoko zurückgriff, die freilich z. T., da die Hohlformen längst abgenutzt waren,

recht stumpf herauskamen. Auch wurden die aus ihnen gewonnenen Stücke mit jenem Mangel an Farbensinn bemalt, der für das ganze Jahrhundert so charakteristisch ist. Daneben versuchte er jedoch auch eigene Arbeiten dieser Art zu schaffen, die freilich neben denen Kändlers und seiner Gehilfen sich eigenartig genug ausnahmen und schon damals nicht allzuviel Beifall fanden. So ward im Jahre 1751 eine Kommission eingesetzt, die aus den obersten Beamten der Manufaktur und dreien der bedeutendsten Künstler der Dresdner Akademie bestand, die freilich nicht allzuviel ausgerichtet zu haben scheint. Doch war dadurch die Manufaktur wenigstens wieder mit wirklicher Kunst in Verbindung gekommen. Doch konnten die Vasen, die dann Rietschel, Nicolai und Gottfried Semper für die internationale Ausstellung in München entwarfen, von denen eine auch nach Entwürfen Schnorr's von Carolsfeld bemalt ward, wenn sie auch wieder reichere Kunstwerke darstellten, für echte Porzellanwerke noch immer nicht angesehen werden. Und ebenso ging es dann auch mit den 1862 für die Londoner Weltausstellung angefertigten. Diese jedoch gab dann auf Grund der gemachten Erfahrungen wenigstens Anlaß, daß man von nun an noch mehr glasierte und bemalte Figuren herstellte, die man jedoch, verführt durch das Beispiel der „Marcolinizeit" viel zu sehr mit Farben bedeckte. Auch nahm man jetzt die in Sèvres zuerst aufgekommene pâte-sur-pâte-Malerei, d. h. das Modellieren mit weißem Porzellanschlicker auf farbigen, dann glasierten Massen, auf. Es führte freilich nur zu recht weichlichen Farbwirkungen.

Inzwischen jedoch drohte der Manufaktur wieder eine neue Gefahr. Infolge des wieder erwachten Heimatsinns war die Befürchtung aufgekommen, daß durch das weitere Verbleiben auf der Albrechtsburg diese allzusehr beschädigt, wenn nicht gar zerstört werden könnte. Die Kosten eines Neubaus jedoch erschienen so gewaltig, daß in den Jahren 1858 und 1859 vorübergehend an eine Einstellung oder gar an einen Verkauf der Manufaktur gedacht ward. Doch trat die Regierung rettend ein. So ward in den Jahren 1860—1864 im Triebischtal bei Meißen eine neue Fabrik erbaut, in die die Manufaktur schon im folgenden Jahre übersiedelte, um hier bis zur Gegenwart zu verbleiben. Sie erhielt dadurch

nun auch eine ganz andere Bewegungsfreiheit, als in den bisherigen zu Fabrikzwecken gar nicht geeigneten Räumen der Burg, und konnte auch mit allen inzwischen auf diesem Gebiet gemachten Verbesserungen eingerichtet werden. Der Erfolg blieb dann auch nicht aus. Vom Jahre 1867 an stiegen die Einnahmen wieder beträchtlich, ja wieder so hoch, wie zur Zeit ihrer höchsten Blüte im 18. Jahrhundert. Sie vermehrten sich noch beträchtlich, ja stellten bald alles bis dahin in dieser Hinsicht Geleistete in Schatten, als 1871 der allgemeine wirtschaftliche Aufschwung des wieder geeinigten Deutschlands begann. Schon im Jahre 1872 überschritten sie die erste Million.

Ein künstlerischer Fortschritt fand aber auch jetzt noch nicht statt. Man lebte in der Hauptsache weiter von dem, was das 18. Jahrhundert erbracht hatte, ohne dies wirklich in seinem Sinne auszuführen. Vor allem die Plastik ward immer reicher und dabei auch immer trüber bemalt. Sie sank damals zu bedauernswerter Tiefe herab. Und was man Neues erfand, vor allem im Sinne der nun allgemein aufkommenden deutschen Renaissance, war keineswegs geeignet, eine Verbesserung darzustellen. Die Stunde der Wiedergeburt der Kunst hatte hier noch nicht geschlagen.

Sie kam erst mit der des deutschen Kunstgewerbes überhaupt, um die Wende dieses Jahrhunderts. Die moderne, in England zuerst geborene, neue dekorative Kunst drang endlich auch in Deutschland ein. Gleichzeitig wirkte das Vorbild der zu ganz neuem künstlerischem Leben erwachten Kopenhagener Manufaktur, die einen ganz neuen Stil in das europäische Porzellan einführte und damit stark tonangebend wurde. Wie in dieser, ward jetzt auch in Meißen mit Hilfe des nun erst recht in Aufnahme kommenden Gießverfahrens eine ganz neue Porzellanplastik geschaffen, die gleichfalls wie dort, nur mit viel größerer Mannigfaltigkeit, mit inzwischen vorbereiteten Unterglasurfarben bespritzt ward. Diese Farben wurden dann auch vielfach zu Malereien verwandt. Gleichzeitig ward unter der Leitung des 1903 an die Manufaktur berufenen und zum Gestaltungvorsteher ernannten Professor Erich Hösel die alte Figurenplastik zu neuem Leben erweckt und aus der unerschöpflichen Fundgrube des 18. Jahrhunderts unendlich

bereichert. Auch ward sie nun ganz wieder im alten Sinne farbenfreudig und farbenrein und porzellangemäß bemalt. Daneben ward durch den 1910 zum Malereivorsteher ernannten Professor Karl Ludwig Achtenhagen auch die Malerei nach allen Seiten hin verbessert. Der allgemeine Aufschwung jedoch vollendete sich erst, als 1919 Adolf Pfeifer zum Direktor der Manufaktur ernannt wurde. Er wußte zunächst den vielseitigen Künstler Paul Scheurich für die Manufaktur zu gewinnen, der, wie ein Nachgeborener des Rokoko, zuerst wieder Arbeiten in dessen Sinne schuf, die voller Eigenart und vollendeter Grazie waren. Dann auch Paul Esser, der gleichfalls, wenn auch in anderer Weise, eine wirkliche Porzellanplastik zuwege brachte und sie auch mit Geschirren zu verbinden wußte. Daneben wurde auch das so reizvolle Böttgersteinzeug nach fast zweihundertjährigem Schlaf zu neuem Leben erweckt und in ihm, vor allem durch den Bildhauer der Manufaktur, Paul Börner, mehr oder weniger große plastische Werke gestaltet, darunter auch jene fälschlich als „Porzellangeld" bezeichneten Münzen, zu deren Herstellung die Not der Zeit nach dem Kriege zwang. Er schuf daneben auch eine Unmenge der reizvollsten Medaillen und Plaketten. So machte er dies Material wieder zu einem echt künstlerischen. Dann ward, worauf das 18. Jahrhundert ja so bald verzichtet, unter Professor Achtenhagen's Leitung auch die kobaltblaue Unterglasurmalerei zu einer wirklichen Kunst ausgestaltet, wie eine solche in ihr bisher nur das ostasiatische Porzellan gezeigt hatte. Endlich ist man dann auch in jüngster Zeit hier nach dem Vorbilde Kändlers wieder zur Herstellung recht großer, monumentaler Arbeiten übergegangen, die das Wirkungsgebiet des Porzellans von neuem erweitern sollen.

Und so ist hier jetzt, da man auch sonst allgemein die Kunst des Porzellans wieder zu schätzen gelernt hat, wirklich innere Liebe und volles Verständnis für dasselbe wieder erwacht, damit die Manufaktur von neuem zu einer Höhe gelangt, die, wenn sie auch noch nicht alles überwunden, was ihr das 19. Jahrhundert gebracht, doch eine Zukunft verspricht, die ihrer großen Vergangenheit würdig zu werden vermag.

Es wird daher wohl nur von der Gunst der Zeiten abhängen, ob diese auch wirklich eintreffen und damit der Manufaktur eine Kunst verschaffen wird, die ihrer einstigen, so großen und reichen in jeder Weise würdig sein und damit uns Werke geben wird, die völlig jene Vorzüge des Porzellans von neuem zur Geltung bringen werden, um derentwillen es einst so geliebt und geschätzt worden ist.

DIE MARKEN DER MEISSNER MANUFAKTUR

Eine Fabrikmarke, d. h. eine allen ihren Erzeugnissen beigegebene, sie als die Fabrikate einer und derselben Anstalt kennzeichnende Marke, hat es zunächst in der Meißner Manufaktur nicht gegeben, da solche damals in der Keramik noch keineswegs allgemein Sitte waren. In den meisten Fällen hatte man sich vordem mit der Anbringung von Marken der Bemaler begnügt, die mehr den Zwecken der Fabrik, als denen des Publikums dienten. Eine wirkliche Fabrikmarke erschien wohl auch beim Porzellan, da China und Japan mit ihren so ganz anders gearteten Erzeugnissen in dieser Beziehung kaum schon in Frage kamen, erst dann erforderlich, als europäische Erzeugnisse auf den Markt kamen, die mit denen der Meißner Manufaktur verwechselt werden und auch den Ruf der Manufaktur schädigen konnten.

BÖTTGERSTEINZEUG

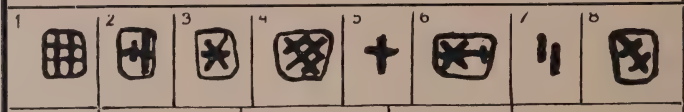
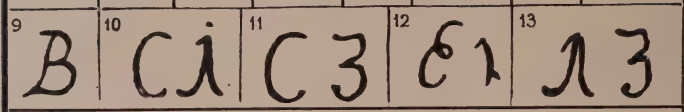
So kam es, daß die Böttgersche Zeit noch keine Fabrikmarke besaß. Nur auf dem roten, dem „Böttger"-Steinzeuge (s. S. 10ff.) finden sich bisweilen kleine, eingedrückte oder eingeritzte oder auch eingestempelte Zeichen verschiedener Art (Markentafel I, 1—13), die aber nur Markierungen darstellten zur Nachprüfung des Ausfalls der Massen nach dem Brande. Sie kommen dementsprechend auch nur auf ersichtlich frühen Stücken vor.

Erst, als dann im Porzellan eine wirkliche Fabrikmarke, die „Schwertermarke" aufkam (s. S. 337), ward auch diese diesen Erzeugnissen eingestempelt (Markentafel I, 14). Sie findet sich jedoch, da damals nur noch wenig rotes Steinzeug hergestellt ward (s. S. 36), auf ihm nur äußerst selten[133]).

Das Porzellan dagegen erhielt damals noch gar keine Markierung.

MARKENTAFEL I

BÖTTGERSTEINZEUG

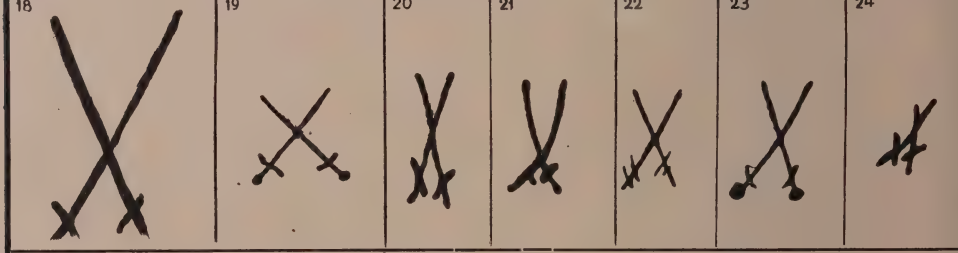
Beispiele von Massenmarkierungen	Fabrikmarke
1 2 3 4 5 6 7 8 	14
9 10 11 12 13 	
Um 1709	Um 1724

MEISSNER PORZELLAN

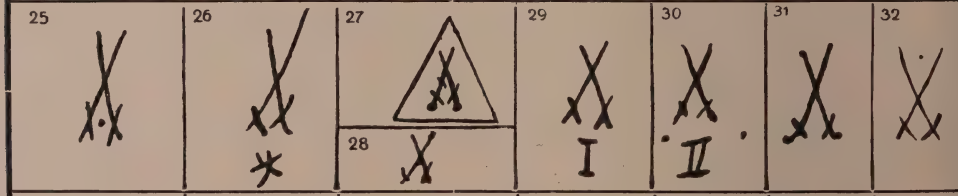
Fabrikmarken

15 16 17

1723 bis um 1724

18 19 20 21 22 23 24 

Um 1724	Um 1724–1763

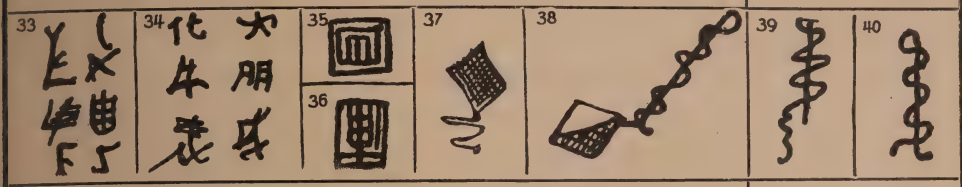
25 26 27 28 29 30 31 32 

1763–1774	1774–1813	1774–1813 auf Biskuit	1814 bis um 1818	Um 1818	Um 1818 bis 1924	Seit 1924

MARKENTAFEL II

Beispiele von Nachbildungen chinesischer Marken

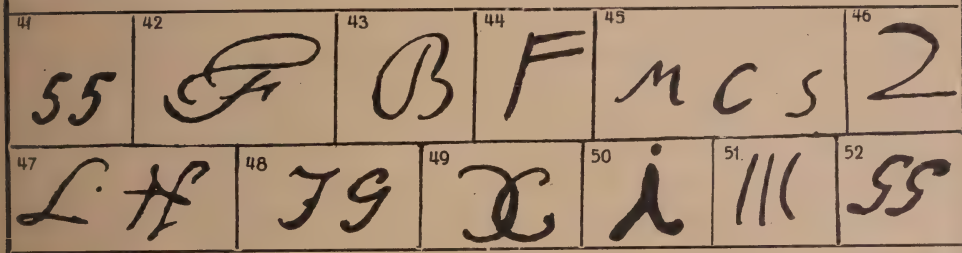
Merkurstab



1720 bis um 1724

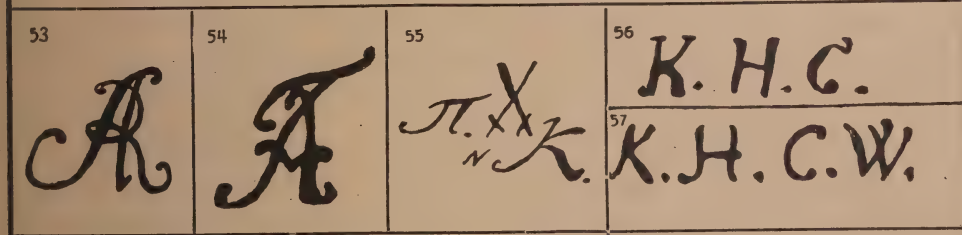
Um 1723

Beispiele von „Lüstermarken“



Um 1722

Eigentumsmarken



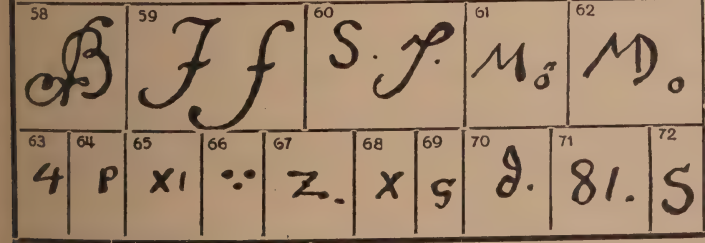
Kg. August II. u. III.

König Friedr. Aug. III.

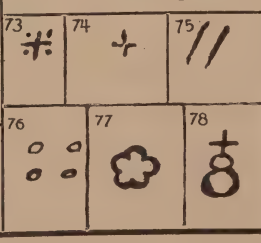
Kaiserin Katharina II.

Kgl. Hof-Conditorei
Kgl. Hof-Conditorei Warschau

Beispiele von Blaumalermarken



Beispiele v. Massenmarkierungen



FABRIKMARKEN

Auch unter Höroldt gab es anfangs noch keine Fabrikmarke, da eine Veranlassung zur Einführung einer solchen zunächst noch immer nicht vorlag. Dagegen wurden ganz frühe Stücke, die ganz oder nur teilweise in Gold bemalt waren, vielfach auf dem Boden, ganz selten auch unter dem Rand des Deckels, mit einzelnen oder zweien oder dreien großen Buchstaben, dann auch mit Monogrammen, einem Strich oder mehreren, Zahlen und ähnlichem markiert (Markentafel II 41—52). Diese Markierungen sind sehr flott und stets in Kursivschrift hingemalt, in einer schwachen, wie verblichen wirkenden, leicht lüstrierenden Farbe, deren Charakter noch nicht erkannt ist[134]). Sie werden daher jetzt meist als „Lüstermarken" bezeichnet. Für ihre Bedeutung ist bisher noch keine genügende Erklärung gegeben worden. Malerbezeichnungen können sie kaum darstellen, da sie für die geringe Anzahl der damals erst an der Manufaktur tätigen Maler zu mannigfaltig sind. Auch an Preisbezeichnungen[135]) ist nicht zu denken, da auf Stücken mit fast gleich ausgeführten Bemalungen, für die also auch nur gleiche Preise gefordert werden konnten, ganz verschiedene Markierungen sich vorfinden, andrerseits auch geschlossen gebliebene Service an allen ihren Teilen dieselben Markierungen zeigen. Am wahrscheinlichsten jedoch ist, daß durch diese Markierungen, da eben geschlossen gebliebene Service, wie auch Ober- und Untertassen, meist dieselben Marken zeigen, diese nach Fertigstellung klar gegeneinander abgesetzt werden sollten. Es sollte dadurch wohl ein Durcheinandermengen der verschiedenen Servicen angehörenden Stücke im Lager vermieden werden, schon weil für sie je nach der Güte ihrer Bemalung verschiedene Preise zu verlangen waren.

Nach diesen Markierungen wurden dann, gleichfalls noch vor der Einführung einer Fabrikmarke und anscheinend bald, nachdem die farbigen „Chinoiserien" aufkamen, ebenfalls einzelne Große Buchstaben, Zahlen, Punkte usw. in Gold auf die Porzellane gesetzt. Da hierbei Stücke, die noch aus alter Zeit zusammengeblieben sind, gleichfalls dieselben Zeichen tragen, so können auch sie wieder kaum etwas anderes als eine Art Numerierung der ganzen Service darstellen. Doch

können bisweilen auch hier, wie bei den vorhergenannten Servicen mit den „Lüstermarken", z. B., wenn einmal von einem Käufer mehr Tassen gewünscht wurden, als das bereits fertige Service aufwies, Stücke aus anderen schon fertigen Servicen mit anderen Bezeichnungen ihnen zugewiesen sein, wodurch sich das gelegentliche Vorkommen verschiedener Nummern an einem und demselben Service unschwer erklärt.

Als dann im Jahre 1720 dem Arbeiter Köhler endlich die kobaltblaue Unterglasurmalerei gelungen war (s. S. 45), setzte man vielfach unter die mit dieser bemalten Stücke Nachbildungen von chinesischen Porzellanmarken, die meist chinesische Schriftzeichen, sonst Symbole und dergleichen darstellten, und vielfach auch, wie ihre Vorbilder, von zwei kobaltblauen Ringen eingefaßt waren (Markentafel II, 33—38). Sie sind aber alle so steif und unbehilflich ausgefallen, daß man sie mit ihren viel flotter ausgeführten ostasiatischen Vorbildern niemals verwechseln kann. Zu diesen Marken gehören auch einige seltsame Gebilde, so vor allem der sogenannte „Papierdrache" mit mehr oder weniger langem Schweif, der auch bisweilen die Form eines längeren Strichs mit einer sich um ihn schlängelnden Linie annimmt (Markentafel II, 38). Aus dieser Marke in ihrer zuletzt bezeichneten Form entstand dann anscheinend, indem man den eigentlichen Drachen fortließ, eine weitere damals recht häufig verwandte Marke, der sogenannte „Merkurstab"[136]), der eben in gleicher Weise die Form eines mehr oder weniger langen und starken Strichs mit darum bald mehr, bald weniger reich geschlungener Linie zeigt (Markentafel II, 39 u. 40). Diese Marken verschwinden in der Hauptsache, sobald eine wirkliche Fabrikmarke eingeführt ward. Doch kommen sie, wenn auch ganz selten noch, mit dieser vereinigt vor. Allein der Merkurstab hat sich dann noch längere Zeit erhalten. Er findet sich sogar noch bei Garnituren, die sonst bereits die wirkliche Fabrikmarke zeigen[137]), ja gelegentlich selbst noch an Stücken aus der Zeit König August III.[138]), ohne, daß sich der Grund für seine so verspätete Anbringung erkennen läßt. Auch kommt er auf Stücken vor, die keine unterglasurkobaltblaue Bemalung zeigen. Allerdings hat König August der Starke auf eine Anfrage der Kommission

der Manufaktur am 21. September 1731, da sich der mit der Türkei handelnde Kaufmann Manasses Athanas (s. S. 165) Stücke mit der damals üblichen Fabrikmarke anzunehmen weigerte, zugelassen, daß für Stücke für die Türkei und auch andere fremde Länder ausgenommen Frankreich der „Merkurstab" verwandt werden könnte. Doch dürfte dies kaum in größerem Maßstabe erfolgt sein, da außerhalb Deutschlands Stücke mit diesem kaum in ungewöhnlicher Zahl vorzukommen pflegen. Auch erklärt dies keineswegs sein Vorkommen an solchen, die nachweisbar auch später noch für Deutschland und so auch für den König gearbeitet worden sind.

Um die Mitte des Jahres 1722 aber sah man sich dann, als jene „wilden" oder „Hausmaler" aufkamen, die unbemaltes Meißner Porzellan bemalten (s. S. 97), genötigt, damit deren Bemalungen mit den viel besseren der Manufaktur nicht verwechselt würden und so den beginnenden Ruf der Manufaktur schädigten, eine wirkliche Fabrikmarke einzuführen. Man war zunächst unschlüssig, welche Form man derselben geben sollte. Man dachte zunächst an das Aufmalen der Buchstaben M. P. M., die „Meißner Porzellanmanufaktur" bedeuten sollten, dann an das der Buchstaben K. P. F., d. h. „Königliche Porzellanfabrik". Dann machte am 18. November 1722 Steinbrück, der Administrator der Fabrik (s. S. 42) den sehr praktischen Vorschlag, dem kursächsischen Wappen die gekreuzten Kurschwerter zu entnehmen, wohl weil diese Marke viel einfacher aufzumalen war und auch allein nur in einer kurfürstlichen Anstalt verwandt werden durfte. Doch drang er zunächst mit seinem Vorschlag nicht durch. Denn am 7. April 1723 ward in der Leipziger Postzeitung zur Anzeige gebracht[139]), daß von nun an alle aus der Manufaktur herausgehenden Teekannen und Zuckerdosen die Marke K. P. M., d. h. „Königliche Porzellanmanufaktur" erhalten sollten (Markentafel I, 16) und zwar wieder unter der Glasur in Kobaltblau, in welcher Weise sie von den „wilden" Porzellanmalern in keiner Weise nachgemacht werden konnte. Ersichtlich wollte somit der auf sein Königtum so stolze König die Anstalt nicht, wie dies durch die gekreuzten Schwerter geschehen wäre, als eine kursächsische, sondern als eine königs-

liche hinstellen. Diese Marke findet sich noch sehr häufig an den Teekannen und Zuckerdosen dieser Zeit (Markentafel I, 16). Daneben jedoch auch bisweilen[140]) die Marke K. P. F. (Markentafel I, 15), die dann vielleicht noch vor der Bekanntmachung der Meißner Marke in der Leipziger Postzeitung aufgetragen worden ist. Und ganz selten kommt dann auch noch die Marke M. P. M vor (Markentafel I, 17), die vielleicht auf ein weiteres Schwanken betreffs der Form der Marke vor dieser Zeit hinweist[141]).

Bald aber muß sich dann diese Art der Bezeichnung doch als zu unpraktisch erwiesen haben, zumal durch sie doch nur ein ganz kleiner Teil der Meißner Erzeugnisse als solche bezeichnet wurden. So kehrte man wohl oder übel zum Vorschlage Steinbrücks zurück und führte die gekreuzten Schwerter ein, damit jene „Schwertermarke", die dann, weil sie sich trefflich bewährte, für alle Zeit der Meißner Manufaktur verblieben ist (Markentafel I, 18—32). Sie würde das sicherste Kennzeichen für ihre Erzeugnisse sein, wofern sie nicht später vielfach, gleichfalls unter Glasur ausgeführt, von mehreren Fabriken nachgeahmt worden wäre, so schon im 18. Jahrhundert von den Thüringer zu Volkstedt-Rudolstadt, Wallendorf, Limbach und Rauenstein, dann auch in England von denen zu Derby, Worcester und Bristol[142]) und vielfach auch in unserer Zeit.

Wann diese Marke zuerst eingeführt worden ist, steht leider nicht fest. Die ersten zeitlich bestimmbaren Stücke, die sie aufweisen, sind zwei jener oben (auf S. 55) erwähnten Schalen der Dresdner Sammlung, die mit den Datierungen 1726 und 1727 versehen sind. Da sie aber schon auf sowohl hinsichtlich der Bemalung, wie technischen Anfertigung noch recht unvollkommenen Stücken vorkommt, zugleich auch die zuerst eingeführte Marke K. P. M. zu unpraktisch gewesen war, um lange Bestand haben zu können, so dürfte ihre Einführung wohl etwa um das Jahr 1724 erfolgt sein. Sie findet sich übrigens noch oft in Verbindung mit der früheren Marke K. P. M., wohl weil man anfangs nicht gleich davon lassen konnte, die Manufaktur auch als „königliche" zu bezeichnen.

Die „Schwertermarke" bemühte man sich anfangs noch sehr korrekt, deutlich und kräftig in der Farbe und, wenn es ging, auch recht groß am Boden der Porzellane, bei Schalen auch im Innern anzubringen. Sie erhielt dadurch manchmal etwas fast Renomistisches (Markentafel I, 18 u. 19). Bald jedoch ward sie und dann das ganze Jahrhundert hindurch kleiner, flüchtiger und schwächer und auch in spitzerem Winkel sich schneidend aufgetragen (Markentafel I, 20—24), wie dies auch schon die eben erwähnten Probeschalen der Dresdner Sammlung zeigen. Auch kommen im Anfange manche Varianten vor. So geschwungene oder doppelte Parierstangen, dann gebogene Schwerter, runde Knäufe und dergl. mehr (Markentafel I, 21—23). Auch sind die Schwerter bisweilen an der Schnittstelle noch mit kleinen Verzierungen in Eisenrot versehen. Auch wurden vielfach, und namentlich am Anfange, noch die schon vor der Einführung der „Schwertermarke" auf das Porzellan gemalten Zahlen, Punkte und dergl. in Gold, die wohl die einzelnen Service bezeichnen sollten (s. S. 334), auf das Porzellan gesetzt. Merkwürdig ist jedoch, daß man dann von dem bisher allgemein geübten und so praktischen Prinzip, die Schwertermarke in Kobaltblau unter der Glasur auftragen zu lassen, abwich und sie auch vielfach in dem schönen Schmelzfarbenblau über der Glasur malen ließ, das Höroldt bei seiner Nachbildung der japanischen Kakiyemonporzellane (s. S. 52) herzustellen gelungen war. Man hat sich über diese Abweichung sehr den Kopf zerbrochen, ohne jedoch bisher zu einer befriedigenden Lösung gelangt zu sein. Meines Erachtens kann es dafür nur zwei Erklärungen geben. Entweder geschah sie in der Hauptsache zu jener Zeit, da das Unterglasurblau nicht recht gelingen wollte (s. S. 57), oder zur Vereinfachung des Betriebes auf jenen Stücken, die auch sonst mit dem Schmelzfarbenblau bemalt werden sollten. Man ersparte sich dadurch den Transport des noch ungebrannten, leicht zu beschädigenden Stückes nach dem Ort, wo die „Blaumaler", die die kobaltblauen Malereien und auch die Marken ausführten, saßen. Auch diese so schöne Farbe konnte ja damals kaum irgendwo nachgemacht werden. Auffallend ist jedenfalls, daß die so ausgeführte Marke sich in der Haupt-

sache auf den Nachbildungen der eben genannten Kakiyemonporzellane findet, die ja auch sonst stets das Schmelzfarbenblau in ihren Bemalungen zeigen. Da diese auch in formaler Beziehung Nachbildungen derselben waren und so von vornherein in ihren Formen aus allen übrigen herausfielen und auch stets die Bemalungen ihrer Vorbilder erhielten, so waren sie auch leicht unter allen übrigen vor der Glasierung von denen, die die Marke unter der Glasur erhalten sollten, auszuscheiden. Daß sich daneben auch einerseits Stücke dieser Art mit der unterglasurblauen, andrerseits ganz anders bemalte mit der überglasurblauen Marke vorfinden, erklärt sich dann leicht aus gelegentlichen Versehen. Daneben jedoch steht fest, daß auch Stücke aus den Lagerbeständen, die noch aus der Zeit vor der Einführung der Schwertermarke stammten, nachträglich noch die Marke in Schmelzfarbenblau erhielten. Das beweist allein schon das gelegentliche Vorkommen dieser Marke auf Stücken, die noch die K. P. M.-Marke zeigen. Bisweilen jedoch findet sich die Schwertermarke auch in Violett, Eisenrot, Schwarz oder, ganz selten, auch in Gold aufgetragen[143]). Das mag aus ähnlichen Gründen, wie das Auftragen derselben in Schmelzfarbenblau, geschehen sein.

Damit waren nun so gut wie alle Erzeugnisse mit Fabrikmarken versehen. Doch kommen trotzdem daneben auch solche ohne sie vor. Zunächst ward ihre Auftragung wohl einmal vergessen. Dann fehlen sie auch fast immer bei den großen Monumentalwerken, und so auch bei den großen, für das japanische Palais angefertigten Tierstücken. Ihre Anbringung hatte bei diesen, da sie kaum in den Handel kamen, wohl keinen Zweck. Auch konnte sie dieselben bei ihrer Unhandlichkeit in ihrem noch ungebrannten Zustande leicht gefährden. Daneben fehlt die Marke auch oft bei den figürlichen Arbeiten. Sie blich hier vielfach, da man sie anfangs unter dem aus technischen Gründen nicht glasierten Sockel aufzutragen pflegte, aus oder blich dort nur ganz schwach sichtbar. Sie ward deshalb später meist ganz klein und oft auch recht undeutlich an der Rückseite desselben aufgetragen. Und dann soll es auch dem Pariser Kaufmann Lemaire (s. S. 95) mit Erlaubnis des damals so einflußreichen, ihn ganz auffallend begünstigenden

Ministers von Hoym gelungen sein, wenigstens für einige Zeit Stücke ganz ohne Marke zu erhalten. Mit der Schwierigkeit der Anbringung der Schwertermarke hängt es dann aber wohl auch zusammen, daß sich bei einigen Dosen, die stets ringsum bemalt wurden, das Wort: „Meißen" ganz klein eingepreßt findet.

Die einfache Schwertermarke blieb die ausschließlich angewandte Fabrikmarke der Manufaktur bis zum Jahre 1763. Dann aber, als nach dem Tode des Grafen Brühl die Manufaktur unter die Leitung der Kurfürstin Antonia kam (s. S. 251) oder auch erst nach dem sobald darauf erfolgenden Tode ihres Gemahls (s. S. 251) ward ihr, wohl um das, was damals hergestellt ward, von den überkommenden Lagerbeständen klar abzusetzen, unten zwischen die Schwerter ein einfacher Punkt beigefügt, wodurch diese ganze Periode der Manufaktur bis zur Übernahme ihrer Leitung durch den Grafen Marcolini (s. S. 283) bei uns den Namen der „Punktzeit", die Marke die Bezeichnung „Punktmarke" erhalten hat (Markentafel I, 25). Dabei ist freilich zu beachten, daß ein Punkt zwischen den Schwertern gelegentlich auch schon viel früher auftaucht (s. Markentafel II, 66), als eine jener Marken, die damals die Blaumaler der Manufaktur unter ihre Arbeiten zu setzen pflegten (s. S. 342), was leicht zu Verwechslungen führen kann. Unter dem Grafen Marcolini ward dann der Punkt unter der Marke durch einen sechsstrahligen Stern ersetzt (Markentafel I, 26). Den damals aufkommenden Biskuitarbeiten dagegen ward die Schwertermarke, da sie, weil jene wieder am Boden glasurlos, in Blau gemalt, wie anfangs bei den glasierten figürlichen Arbeiten, gleichfalls ausgeblichen wäre, meist eingeritzt und dabei von einem gleichfalls eingeritzten Dreieck umzogen (Markentafel I, 27). Nach Marcolinis Abgang d. h. seit 1814 ward dann für einige Jahre der Stern durch eine römische I (Markentafel I, 29), hierauf für weitere Jahre durch eine römische II ersetzt (Markentafel I, 30). Dann kehrte man wieder zur einfachen Schwertermarke zurück, die man bald in der Regel sehr regelmäßig, korrekt und symmetrisch durchführte (Markentafel I, 31). Ihr wurden im Jahre 1910,

dem Jahre der zweihundertjährigen Jubelfeier der Manufaktur, bei ganz besonders gut durchgeführten Stücken links und rechts die Jahreszahlen 1710 und 1910 beigegeben. Und endlich ist dann unter der Direktion Adolf Pfeifers seit 1924 den Schwertern zwischen dem oberen Teil der Schenkel wieder ein Punkt hinzugefügt worden (Markentafel I, 32), womit die Schwertermarke ihre bisher letzte Form erreicht hat.

KÜNSTLERBEZEICHNUNGEN

Künstlerbezeichnungen finden sich auf Meißner Porzellanen äußerst selten. Vielleicht, weil die Anbringung derselben verboten, damit nicht die Namen der Künstler der Konkurrenz bekannt würden und diese der Manufaktur dadurch entzogen werden konnten. Nur ein einziges Mal hat sich Johann Gregorius Höroldt bezeichnet (s. S. 70), falls nicht auch auf ihn die einige Male auf Stücken mit blauschwarzem Grund (s. S. 55) sich findende, von einem Kreis umzogene Marke: H zurückgeht. Häufiger findet sich dagegen die Bezeichnung seines Verwandten Christian Friedrich Höroldt (s. S. 81). Auch Kändler hat nur ein einziges Mal (s. Anm. 118) seinen Namen auf eins seiner Werke gesetzt. Sonst haben sich bis jetzt nur noch bezeichnete Stücke der Maler Joh. Ehrenfried Stadler (s. S. 82), C. F. Kühnel[144]), Joh. Georg Löhnig (s. S. 309) und Joh. C. Maucksch[144]) (s. S. 309) gefunden. Daneben gibt es noch aus der „Marcolinizeit" Stücke mit der Marke S., die auf den damals sehr gerühmten Figurenmaler Heinrich Gotth. Schaufuß (s. S. 309) zurückgehen dürften[145]).

BLAUMALERMARKEN

In der Regel finden sich auf Stücken, die ganz oder teilweile in Kobaltblau unter der Glasur bemalt sind, unterhalb der Schwertermarke, ganz selten auch oberhalb derselben zwischen den Schenkeln der Schwerter, häufiger dagegen wieder am Rand, ja auch bisweilen an der Innenseite der Fußringe einzelne oder mehrere Große oder Kleine Buchstaben oder erstere in Verbindung mit kleinen, Monogramme, römische oder arabische Zahlen, ein oder mehrere Punkte, Dreiecke, Trapeze oder ähnliches gemalt

(Markentafel II, 58–72). Unter diesen gleicht die mit einem Punkt versehene oft völlig der in der „Punktzeit" (s. S. 340) üblichen, wodurch leicht Verwechslungen entstehen können. Alle diese Zeichen beziehen sich auf die einzelnen Blaumaler der Manufaktur, von denen jeder sein eigenes Zeichen gehabt zu haben scheint. Ob diese Zeichen z. T. die Anfangsbuchstaben ihrer Namen bedeuteten[147]), steht nicht fest. Dafür spricht das Vorkommen der Verbindung von Großen Buchstaben mit Kleinen sowie von Monogrammen, dagegen zunächst das von Zahlen, von Dreiecken, Punkten und ähnlichen Zeichen. Doch können diese Marken auch Malern gegeben worden sein, deren Anfangsbuchstaben schon von anderen verwandt wurden.

FORMERMARKEN

Vielfach finden sich auch bei den Porzellanen kleine Nummern eingedrückt. Sie kommen schon etwa um das Jahr 1730, so z. B. auf im Kakiyemonstil bemalten Stücken (s. S. 52), vor, doch in dieser Zeit, wie auch in der folgenden, nur recht selten. Allgemeiner sind sie jedoch erst seit der „Punktzeit" dem Porzellan aufgedrückt worden, wobei dann an die Stelle der Zahlen auch manchmal ein Großer Buchstabe getreten ist. Diese Zeichen beziehen sich auf die Former der betreffenden Stücke. Bei den plastischen Arbeiten scheinen sie jedoch ganz zu fehlen.

FORMENNUMMERN

Formennummern scheinen erst sehr spät aufgekommen zu sein, jedenfalls nicht vor dem Jahre 1763, da man erst seit dieser Zeit die Formen zu numerieren begann. Besonders häufig finden sie sich auf den Biskuitarbeiten der „Marcolinizeit".

MASSENMARKIERUNGEN

Mehrfach wurden auch beim Porzellan, wie einst ähnlich beim roten Steinzeug, kleine Stempel in die Masse gedrückt, die hier gleichfalls den Ausfall derselben nach dem Brande feststellen sollten. Sie bestanden in Kreuzen, Linien und anderen kleinen Figuren (Markentafel II, 73–78). Es geschah dies jedoch erst zu Höroldts Zeiten und auch in der Haupt-

sache nur in den ersten Jahrzehnten, da man noch mehr mit den Massen zu experimentieren hatte, dann jedoch auch bisweilen in der „Punktzeit", wohl infolge der damaligen Wiederaufrichtung der Fabrik, bei der man mit neuen Massen experimentierte.

EIGENTUMSBEZEICHNUNGEN

Schon sehr früh[148]), ja wahrscheinlich schon früher als die erste Fabrikmarke, ist dann den Meißner Porzellanen, wiederum stets in Unterglasurkobaltblau, das verschlungene Monogramm König August des Starken: AR angebracht worden (Markentafel II, 53). Es stellte keine Fabrik-, sondern lediglich eine Eigentumsmarke dar und ward dementsprechend auch nur auf für ihn angefertigte Stücke gesetzt, die er teils selber bestellt, teils zu Geschenken verwenden wollte, wie man ja eben solche Monogramme auch sonst an Fürstlichkeiten zugehörenden Gebäuden und Gegenständen anzubringen pflegte. Diese Marke kommt anfangs ziemlich häufig vor, so vor allem bei größeren Vasen, die reicher bemalt sind. Doch ist ihre Anbringung ersichtlich ganz ohne Konsequenz, ja sogar nur in den wenigsten Fällen geschehen, da sonst doch eigentlich alle Stücke, die sich heute noch in den ehemals königlichen Schlössern und der Dresdner Porzellansammlung befinden, sie zeigen müßten. Sie kommt bei ihnen jedoch nur recht selten vor. Doch mag der König ja viele Porzellane den Warenlagern unmittelbar entnommen haben, die dann naturgemäß die üblichen Fabrikmarken tragen mußten. Trotzdem dürfte die Nichtanwendung dieser Marke bei vielen Stücken nicht immer ganz erklärlich sein. Auch hat man auf sie anscheinend ziemlich bald, wohl weil ihre konsequente Anbringung doch als nicht recht durchführbar sich herausstellte, so gut wie ganz verzichtet. Doch taucht sie gelegentlich und ohne daß man den Grund ihrer Wiederkehr recht erkennt, wieder auf, ja sogar auf Stücken, die unverkennbar schon der Zeit König August III. angehören.

Daneben findet sich dann auch das verschlungene Monogramm F.A.[149]) (Markentafel II, 54), das nur Friedrich August bedeuten kann, vor. Es kann wohl kein Zweifel sein, daß dieses aus jener Zeit stammt, da

Kurfürst Friedrich August II. nach dem Tode seines Vaters, König August des Starken, noch nicht zum König von Polen erwählt worden, sondern nur Kurfürst von Sachsen war, d. h. aus der Zeit vom 1. Februar bis 5. Oktober 1733. Diese Marke kommt aber nur ganz ungemein selten vor.

Vielfach sind dann auch den für einige der Schlösser angefertigten Servicen noch Marken in schwarzer, violetter oder auch roter Farbe eingebrannt, zur Bezeichnung des Raums, für den sie bestimmt waren. Von diesen Bezeichnungen bedeuten K. H. C. (Markentafel II, 56) „königliche Hofkonditorie", K. H. K. „königliche Hofküche", C. H. C. „kurfürstliche Hofkonditorie", K. H. C. W. (Markentafel II, 57) „königliche Hofkonditorie Warschau" und K. C. P. C. „königlich-kurfürstliche Polnische Konditorie".

Endlich ist noch zu erwähnen, daß auch auf einem für die Kaiserin Katherina II. von Rußland angefertigten Service sich eine besondere, wieder in Schwarz eingebrannte Marke findet (Markentafel II, 55), die Pridwor naja Kontora, d. h. Hofkontora, bedeutet[150]).

ANMERKUNGEN

ANMERKUNGEN

1) Weiteres über die Porzellanerfindungsversuche vor Böttger, siehe in meinem Werke: „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans", Berlin 1908, S. 1 ff.

2) Mehrfach ist leider in letzter Zeit der Versuch gemacht worden, nicht Böttger, sondern dem vor ihm an dieser Erfindung arbeitenden Tschirnhausen zum Erfinder des Porzellans zu machen. Alle diese Behauptungen gingen jedoch zuerst von der Unkenntnis hinsichtlich des Mißbrauchs aus, der damals mit dem Worte „Porzellan" getrieben worden ist, und haben daher in den eigentlichen Fachkreisen bisher nicht die geringste Anerkennung gefunden. Vgl. hierüber meinen Aufsatz: „Zur Streitfrage über den Porzellanerfinder. (Keramische Rundschau 1912 Nr. 7—10.) Bevor daher nicht wirklich schlagende Beweise gegeben werden, dürfte nicht der geringste Grund vorliegen, Böttger nicht für den Erfinder des Meißner Porzellans, für den er zu seinen Lebzeiten in allen ihm nahestehenden Kreisen immer gegolten, anzusehen.

3) Weiteres über die Erfindung des Meißner Porzellans durch Böttger, siehe in meinem Werke: „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans", Berlin 1908, S. 20 ff.

4) Weiteres über die Frühzeit der Meißner Manufaktur unter Böttgers Leitung siehe in meinem in der vorhergehenden Anmerkung genannten Werke S. 61 ff.

5) Dagegen dürfte die bekannte Plakette mit dem ältlichen Herrn in Allongeperücke, die bisher allgemein für Böttger gehalten worden ist, kein Bildnis dieses darstellen. Sie scheint sogar nicht einmal aus dieser Zeit zu stammen. Ich werde noch an anderer Stelle darauf zurückkommen.

6) Die Zuschreibung dieser Stücke in diese Zeit kann freilich nicht immer als ganz gesichert gelten, da Höroldt, wie oben (s. S. 48) angegeben ist, anfangs noch dieselben Schmelzfarben und auch noch das Gold allein zur Bemalung benutzt hat.

7) Die Entwicklung der Tätigkeit Höroldts in dieser frühesten Zeit, sowohl in technischer wie künstlerischer Beziehung, läßt sich ziemlich deutlich dadurch feststellen, daß, wie im Anhang ausgeführt werden wird, die Schwertermarke vor 1725 erfolgt sein muß.

8) Sie finden sich bereits auf Stücken, die noch keine Marke zeigen.

9) Eine derartig dekorierte, große Vase, bei der Blumen und Fabeltiere aus dem schwarzen Grund ausgespart sind, befindet sich in der Sammlung des Herrn Baron von Goldschmidt-Rothschild in Berlin. Sie ist freilich bis jetzt das einzige bekannte Stück dieser Art.

10) Stücke letzterer Art befinden sich im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe und in der Sammlung von Klemperer in Dresden. Sie zeigen alle eine sonst nie wieder festgestellte Marke: ein großes, von zwei Kreisen umschlossenes H, aus der man vielleicht schließen kann, daß Höroldt sich als Erfinder dieser Gründe fühlte.

11) Dies Buch befand sich mit anderen Arkanabüchern der Zeit, so von Köhler und Stöltzel, in der Dresdner Sammlung, ist jetzt aber der Meißner Manufaktur überwiesen worden.

12) Siehe S. 307.

13) Der größte Teil dieser Stücke zeigt noch gar keine Marke, sonst als solche die auf S. 343 erwähnte (Markentafel II, 53) wiedergegebene AR-marke.

14) Weiteres über diese ersten kobaltblau bemalten Porzellane Meißens siehe in meinem Aufsatz: „Die Anfänge der Blaumalerei im Meißner Porzellan", Mitteilungen a. d. sächsischen Kunstsammlungen, 2. Jahrg., S. 72 ff.

15) Beide in der Dresdner Sammlung befindliche Stücke haben noch keine Marke. Auch kommen Stücke mit Goldchinoiserien vor.

16) Die Datierung der ersten für den König gelieferten Speiseservice ist nicht ganz leicht. Fest steht nach einem in der ehemaligen Hofwirtschaftskammer in Dresden noch erhaltenen Inventar, daß im Jahre 1733 Stücke von einem Service „weiß rot mit japanischem Dessin" bereits vorhanden waren. Da jedoch kaum anzunehmen, daß, wenn wie oben (S. 91) angegeben, im Jahre 1731 schon ganze Speiseservice zu kaufen waren, der König selber noch keines für sich hätte machen lassen, so darf man die beiden oben beschriebenen wohl ohne Bedenken in diese Zeit setzen. Die noch technische Unvollkommenheit mancher Stücke, namentlich des Services mit „dem gelben Löwen" scheint auch hierfür zu sprechen, sowie auch wohl dafür, daß dieses das zuerst für ihn angefertigte darstellt. Übrigens sei hier gleich bemerkt, daß sämtliche jetzt noch in der Hofwirtschaftskammer befindlichen Service bei der Abrechnung mit dem ehemaligen Königshause diesem zugesprochen worden sind, und daher wohl nicht mehr lange in dieser verbleiben werden.

17) Siehe hierüber meinen Aufsatz: „Frühe Watteauszenen im Meißner Porzellan" (Cicerone 1909, S. 4 ff). Daß diese Malereien wirklich in der Meißner Manufaktur ausgeführt worden sind und nicht, wie von anderer Seite gemeint ist, von einem der auf (S. 97) erwähnten „wilden" Porzellanmaler, dafür spricht, abgesehen von der schönen Vergoldung an diesem Stück, allein schon die auf einem so bemalten Stück der Dresdner Sammlung vorkommende „Lüstermarke", die bisher ganz allgemein für eine nur jener zukommende angesehen worden ist (siehe den Anhang über die Marken der Manufaktur.)

18) Allerdings werden diese, wie alle ähnlichen Malereien dieser Zeit, sämtlich jetzt vielfach, so auch von G. Pazaurek in seinem neuerschienenen Werke: „Deutsche Fayence- und Porzellanhausmaler", Leipzig 1925, dem in Augsburg arbeitenden Goldschmied und „wilden" oder Hausmaler (S. 112 ff.), Johann Auffenwerth und seiner Tochter Sabina zugeschrieben. Ich kann mich dieser Ansicht jedoch nicht anschließen, worauf ich an anderer Stelle zurückkommen werde.

19) Sie sind, wie Dir. Sauerlandt in Hamburg zuerst herausgefunden, Ornamentstichen des Ornamentstechers Schmischek entlehnt. Er wird hierüber in nächster Zeit einen Aufsatz im Cicerone veröffentlichen.

20) So kommen z. B. auf einem sehr frühen Stück der Dresdner Sammlung Hasen in Landschaften, sowie auf einem der Sammlung von Dallwitz in Berlin jene Callotfiguren, die bereits in der Meißner Plastik erschienen waren (s. S. 33), vor.

21) Siehe über diese Reisebeschreibungen Otto Pelka: „Ostasiatische Reisebilder im Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts. Leipzig, Hiersemann, 1924.

22) Weiteres über diese Chinoiserien siehe in meinem Aufsatz: „Die Chinoiserien Höroldts", Mitteilungen a. d. sächs. Kunstsammlungen III. Über den Ursprung derselben, Entlehnungen usw., auch Georg Wilh. Schulz: „Neues über die Vorbilder der

Chinesereien des Meißner Porzellans", Mitteilungen d. städt. Kunstgewerbemuseums in Leipzig 1922. Nr. 11—12, S. 129ff.

23) Siehe Schulz a. a. O.

24) Zum größten Teil im Besitz des Leipziger Sammlers und Kunstfreundes Georg Schulz. Vgl. hierüber seinen Aufsatz; „Neues über die Vorbilder der Chinesereien des Meißner Porzellans", Mitteilungen d. städt. Kunstgewerbemuseums in Leipzig 1922. Nr. 11—12, S. 129ff.

25) Siehe über diese Stücke meinen Aufsatz: „Das Porzellanzimmer im kgl. Schloß zu Dresden." Dresdner Jahrbuch 1905, S. 71ff.

26) Sie ist bisher irrtümlicher Weise auf den chinesischen Philosophen Mencius bezogen worden.

27) Über die Datierung der damals für den König hergestellten Service, siehe Anm. 16.

28) Das Vorbild ist freilich aus alter Zeit nicht mehr in der Dresdner Sammlung vorhanden, war auch bis vor kurzem noch nicht aufgefunden worden. Jetzt befindet sich ein solches, japanischen Ursprungs, in ihr.

29) Über die bezeichneten Arbeiten Christian Höroldts, siehe Georg Wilh. Schulz: „Neues über die Chinesereien des Meißner Porzellans", Mitteilungen d. städt. Kunstgewerbemuseums in Leipzig 1922. Nr. 11—12, S. 132—134 und Pazaurek: „Deutsche Fayence- und Porzellan-Hausmaler, S. 152—156.

30) Über Hungers weitere Schicksale, siehe u. a. Pazaurek: „Deutsche Fayence- und Porzellan-Hausmaler", Leipzig 1925, S. 145.

31) Nach dem in Berlings Werk: „Das Meißner Porzellan und seine Geschichte", Leipzig 1900, auf S. 185 u. 186 abgedruckten Personalverzeichnis der Manufaktur aus dem Jahre 1731.

32) Über diese Stücke siehe Schulz a. a. O.

33) Über Christian Höroldts weitere Arbeiten, siehe den in Anm. 24 genannten Aufsatz von G. Schulz, sowie Pazaurek: „Deutsche Fayence- und Porzellan-Hausmaler", Leipzig 1925, S. 152ff.

34) Vgl. über diesen meinen Aufsatz: „Wer war der erste Plastiker in der Meißner Manufaktur?" in den Mitteilungen a. d. sächs. Kunstsammlungen, Bd. V, S. 71ff.

35) Vielleicht war er ein Verwandter des in Dresden 1720 geborenen Bildhauers Johann Christian Kirchner, der damals für König August den Starken am Zwinger tätig war, von dem sich bisher nur die beiden Gruppen Meleager und Atlante, sowie Venus und Adonis am Ostausgange des Großen Gartens in Dresden haben nachweisen lassen. Siehe Gustav Otto Müller: „Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts. Dresden 1895, S. 41.

36) Die Feststellung der Werke Kirchners, wie auch die der übrigen Bildhauer der Meißner Manufaktur, beruht hier in der Hauptsache auf den Angaben der in der Meißner Manufaktur noch vorhandenen Akten, vor allem auf den Rapporten über die Tätigkeit der damaligen Bildhauer. Sie sind jedoch anscheinend leider nicht ganz vollständig geführt worden, zumal die Künstler auch sogenannte „Feyerabendarbeit" machten, deren Resultate nicht immer angegeben sind. Auch fehlen diese Rapporte aus den Jahren 1748—1763.

37) Von diesem ist das zuerst genannte Uhrgehäuse vor kurzem im Londoner Kunsthandel aufgetaucht und hat sich dann auch kurze Zeit darauf im Berliner befunden.

38) Ein derartiges kaum aufhebbares Becken im Besitz des Herrn Janson in Stockholm. Siehe hierüber meinen Aufsatz: „Keramische Sammlungen in Schweden". (Jahrbuch für Kunstsammler 1923, S. 42).

39) Er wird in dem in S. 91 angegebenen Preisverzeichnis vom Jahre 1731 erwähnt.

40) Über die Geschichte der Entstehung der Dresdner Porzellansammlung siehe meinen Aufsatz: „Entstehung und Bedeutung der Dresdner Porzellansammlung" in der Sonntags-Beilage des Dresdner Anzeigers vom 29. Mai 1910.

41) Über diese Tierstücke vgl. meinen Aufsatz: „Die Meißner Tiergroßplastik", (Mitt. a. d. sächs. Sammlungen, Bd. VI), sowie Sponsel, Kabinettsstücke des Meißner Porzellans Leipzig, 1900.

42) Welche Tiere Kirchner in der ersten Periode seiner Tätigkeit angefertigt hat, ist freilich nicht ganz sicher. Die in Anm. 36 erwähnten Rapporte sind für diese Zeit noch nicht geführt worden. Da die oben angeführten Stücke jedoch unter denen in der zweiten Periode seiner Tätigkeit angeführten fehlen, darf man sie wohl in diese Zeit setzen.

43) Die Zuschreibung dieses Stückes an Kirchner beruht freilich nur darauf, daß diese Büste bereits in der Beschreibung des Japanischen Palais in Dresden in Joh. Georg Keysslers bekanntem Werke: „Neueste Reisen durch Deutschland, Ungarn, die Schweiz" usw., Ende Oktober 1730, als fertig im Japanischen Palais stehend, erwähnt wird und kein anderer Bildhauer, falls sie unmittelbar für Porzellan gearbeitet worden ist, dafür in Frage kommen kann.

44) Über diese Künstlerfamilie siehe Scherer's in der folgenden Anm. genanntes Werk.

45) Über Lückes weitere Schicksale siehe Scherers Studien zur Elfenbeinplastik des Barocks, S. 74 ff. Arbeiten Lückes haben sich bis jetzt mit Bestimmtheit nicht feststellen lassen. Zugeschrieben ist ihm bis jetzt nur eine stehende kleine Figur König August des Starken im Harnisch in der Dresdner Sammlung, (vgl. Das Museum. E. A. Spemann I, S. 47).

46) Das Buch ist, wenn überhaupt jemals von Kirchner angelegt worden, leider nicht mehr erhalten.

47) Dies Preisverzeichnis abgedruckt bei Berling „Das Meißner Porzellan und seine Geschichte", Leipzig 1900, S. 180 ff.

48) Daneben anscheinend auch schon der S. 103 erwähnte erste große Adler Kändlers.

49) Dies geht schon aus den Abbildungen des von Troïnitzky (auf Russisch) herausgegebenen Werkes: „Galerie de porcelaines à l'Ermitage Imperial" (in St. Petersburg) hervor.

50) Über die Bemaler ostasiatischer Porzellane siehe mein Buch „Chinesisches Porzellan und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas", Bd. I, S. 231.

51) Weiteres über diese Marken siehe S. 366 ff.

52) Der Geburtsort Kändlers steht freilich nicht ganz fest, da, gegenüber dem in dem auf S. 286 erwähnten Nekrolog desselben, in einem Personalverzeichnis der Manufaktur aus dem Jahre 1744 Fischbach bei Dresden als sein Geburtsort angeführt wird.

53) Diese Grabmäler abgebildet in Sponsel Kabinettstücke des Meißner Porzellans von Johann Joachim Kändler, Leipzig, 1900 (neben S. 80), sowie in Joh. Schönes Auf-

satz: „Das Miltitzsche Grabdenkmal von Kändler in der Kirche zu Neustadt“ (in den Mitt. a. d. sächsischen Kunstsammlungen, Jahrg. VI). Doch gehört das bei Sponsel noch daneben abgebildete sicherlich Kändler nicht an. Es zeigt eine ganz andere Art der Auffassung und Durchführung.

54) Vom Leoparden hat sich die Form noch in Meißen erhalten. Die Ausformung derselben zeigt, daß dies exotische Tier das einzige gewesen ist, das Kirchner im Gegensatz zu allen übrigen durchaus naturalistisch zu bilden versucht hat.

55) Wie die Formen der Meißner Manufaktur zeigen, gab es hierzu ein Gegenstück. Auch werden in dem S. 224 angeführten Verzeichnis der in Pförten im Besitz des Grafen Brühl befindlichen Porzellane, zwei Stücke dieser Art angeführt, die jedoch auch die kleineren, ganz ähnlichen, aber viel schwächer durchgeführten Sphinxe darstellen können, die damals gleichfalls angefertigt worden sind und von denen sich Exemplare noch u. a. in der Dresdner Sammlung und im Dresdner Schloß erhalten haben.

56) So besagt die Tradition. Einige der Tiere sind noch jetzt ganz mit Lackfarben bemalt. Bei anderen sieht man noch ganz deutlich die Reste derselben.

57) Über diese Vasen vgl. auch L. Schnorr von Carolsfeld's Aufsatz: „Kupferstichvorbilder für Meißner Groteskgefäße“ im Jahrbuch für Kunstsammler 1923, S. 69 ff.

58) l'Antiquité expliquée et representée en figures par Dom. Bernard de Montfaucon, Paris 1719. Ein Exemplar desselben befindet sich noch in der Meißner Manufaktur, durch das Prof. Hösel, Vorsteher der plastischen Abteilung derselben, diese Feststellung gemacht hat.

59) Diese bisher ganz unbekannte Figur ist während der Drucklegung dieses Werks gleichfalls in die Dresdner Sammlung gelangt.

60) Der oben beschriebene Spühlnapf befindet sich in zwei Exemplaren in der Dresdner Sammlung, von der ersten der Uhren ein Exemplar im Berliner Schloßmuseum, von der letzteren ein Exemplar in der Sammlung von Klemperer in Dresden.

61) Sie befindet sich in der Dresdner Sammlung.

62) Über diese Statuette, sowie alle übrigen derartigen Porzellanwiedergaben König August III., siehe meinen Aufsatz: „Die Statuetten König August III. im Meißner Porzellan“ in den Mitt. a. d. sächsischen Kunstsammlungen Jahrg. IV.

63) So berichtet Heinicken in seinen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipzig 1768.

64) Die Datierung der großen Tierstücke Kändlers ergibt sich wieder aus den in Anm. 36 genannten Rapporten, die Kändler monatlich über seine in den eigentlichen Arbeitsstunden angefertigten Arbeiten bis zum Jahre 1748 abgegeben hat. Er hat aber außerdem noch an den „Feyerabenden“ gearbeitet, über deren Ergebnisse er nicht so vollständig Bericht abgestattet hat. Auch sind die Angaben in den Rapporten nicht immer klar genug, um die Stücke, auf die sie sich beziehen, stets mit voller Sicherheit erkennen zu können. Im übrigen siehe über diese Tierstücke meinen Aufsatz: „Die Meißner Tiergroßplastik“ in den Mitt. a. d. sächsischen Kunstsammlungen, Jahrg. VI.

65) Doch wurde noch im Jahre 1737 das 1732 für das Japanische Palais von König August dem Starken begonnene Porzellan-Glockenspiel angefertigt. Es befindet sich jetzt in der Dresdner Sammlung. Vgl. über dieses O. E. Richters Aufsatz: „Das Glockenspiel der Kgl. Porzellansammlung in Dresden“ in der Zeitschrift für Instrumentenbau, 35. Jahrg., S. 297 ff.

66) Über die Ablieferung dieser beiden Service siehe Sponsel, Kabinettstücke der Meißner Porzellanmanufaktur von Johann Joachim Kändler, S. 57.

67) Die Dresdner Sammlung besitzt jetzt eine derartige Terrine ohne Füße.

68) Dagegen ist bisher allgemein irrtümlich angenommen worden, daß damals auch jener große Blumentisch für den Grafen Sulkowski hergestellt ward, der, bei Berling: „Das Meißner Porzellan", Taf. XVII abgebildet, sich jetzt im Kopenhagener Museum für Kunstindustri befindet. In Wirklichkeit hat dieser, wie dies schon die an ihm angebrachten Königskronen beweisen, wohl nichts mit dem Grafen zu tun. Es handelt sich bei ihm vielmehr um einen jener S. 140 beschriebenen, 1734 für den König angefertigten Gueridons.

69) Zwei weitere Teller dieser Art befinden sich in der Sammlung von Klemperer in Dresden.

70) Nur die zum Service gehörigen, schon ganz im Rokokostil gehaltenen, mit zwei Putti besetzten Leuchter können bis jetzt auf ein Vorbild von Meissonier zurückgeführt werden.

71) Vgl. über diesen Tafelaufsatz meinen Aufsatz: „Der Tafelaufsatz des Generalfeldmarschalls Grafen von Münnich" in den Mitt. a. d. sächsischen Kunstsammlungen, Jahrg. V.

72) Auch ein Kaffeeservice ist damals für diesen Papst angefertigt worden, wie eine mit seinem Wappen versehene Tasse in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin beweist.

73) Von diesen Arbeiten befinden sich heute im Wiener Kunsthistorischen Museum nur noch 12 Apostel, davon jedoch vier in je zwei Exemplaren, daneben ein Apostel mit dem Wappen der Kaiserin im Berliner Schloßmuseum, sowie zwei weitere im Brühlschen Schlosse zu Pförten. Der Weihwasserkessel dagegen ist kürzlich im Dresdner Kunsthandel aufgetaucht.

74) Diese Vorbilder sind zuerst von Prof. Herrmann, Direktor der Skulpturengalerie in Dresden festgestellt worden.

75) Von Kändler stammen die Apostel Petrus und Johannes, von Eberlein und Kändler gemeinsam die Apostel Paulus, Matthäus, Andreas, Jacobus minor und major, Simon, Bartholomäus, Philippus, Judas Thaddäus und Thomas.

76) Sowohl von der Pietà wie von der Madonna befinden sich in der Dresdner Sammlung von Kändler überarbeitete Stücke.

77) Vgl. Anm. 68.

78) Diese scheint nicht mehr erhalten. Alle die bisher für aus dieser Zeit stammend gehaltene, und so auch das bei Berling: „Das Meißner Porzellan", Taf. XVI abgebildete Exemplar, haben sich als Ausformungen des 19. Jahrhunderts erwiesen.

79) Jedoch ist schon unter Böttger oder sonst ganz am Anfange der Höroldtschen Zeit, wahrscheinlich wieder von Fritzsche, ein Pfeifenkopf in Form zweier Gesichter hergestellt worden. Ein Exemplar desselben, in der noch gelblichen Masse der Zeit, befindet sich in der Dresdner Sammlung.

80) Bei der Fülle der von Kändler und den übrigen damaligen Künstlern der Manufaktur geschaffenen Figuren und Gruppen ist es natürlich hier nur möglich, die interessantesten und am häufigsten vorkommenden aufzuführen. Ihre Datierung beruht auf den Rapporten, die die Künstler über ihre Arbeiten abzugeben haben (s. Anm. 36). Leider sind die aus den Jahren 1748—1763 verloren gegangen; daneben haben die

Künstler auch sogenannte „Feyerabendarbeiten" gemacht, über die keine vollständigen Berichte vorliegen. Es bleibt so für diese Zeit zur Datierung vieler der damaligen Arbeiten nur der Vergleich mit den sonst sicher datierten übrig, sowie auch die Nummern, der noch in der Manufaktur erhaltenen Formen.

81) Aller Wahrscheinlichkeit nach stammt von Kändler aus dieser Zeit auch der sogenannte „Schindler", jener auf einem Barocksockel stehende, zwergartige Mensch in Husarenuniform, der gleichfalls auf einem Dudelsack in Bocksform bläßt. Schon der Stil dieser Figur dürfte dafür sprechen.

82) Diese Statuette ist nach einem Stich von Boetius aus dem Jahre 1729 geschaffen, der ihn genau in derselben Stellung zeigt.

83) Dagegen hat sich bis jetzt nicht feststellen lassen, von wem die wohl schon in diese Zeit zu setzenden Pagoden mit beweglichen Köpfen und Händen stammen. Sie sind merkwürdig glatt durchgeführt, eine Modellierungsweise, die keinem dieser Künstler entspricht. Doch ist ersichtlich, daß unter ihnen die kleinere, sitzende von einem anderen und geringeren Künstler herrührt, als die übrigen.

84) Der Beweis beruht auf dem von Berling: „Das Meißner Porzellan", S. 31 abgebildeten, 1735 datierten, jetzt im Berliner Schloßmuseum befindlichen Tintenfaß mit einer Hafenlandschaft.

85) Die Vorlagen für diese Vögel sind bis jetzt noch nicht festgestellt. Doch befinden sich Stiche mit ganz gleichartigen noch in der Meißner Manufaktur, die von G. Eduard und M. Catesby gezeichnet und sowie von J. M. Seligmann in Nürnberg gestochen sind, und solche, bei denen nur der Stecher Joh. Georg Merz, Augsburg genannt ist.

86) Über diese siehe wieder das in Anm. 49 angegebene Werk Troïnitzkys über die Porzellane der Eremitage in St. Petersburg.

87) Vgl. Brüning: „Schauessen und Porzellanplastik, Kunst und Kunsthandwerk", Wien 1904, S. 130ff.

88) Die Aufsicht über die Former hatte sein 1733 an der Manufaktur angestellter Bruder Christian Heinrich Kändler, der auch zum Vorsteher des Former- und Dreherkorps und Kammerkonduktor ernannt ward.

89) Es ist dies die bei Berling: „Das Meißner Porzellan", S. 85 abgebildete, aber dort fälschlich als Anna Jwanowa bezeichnete Figur.

90) Für den Dauphin von Frankreich war schon 1742, doch wohl auf Bestellung, eine mit Delphinen besetzte, ganz mit Schneeballblüten belegte und auch mit seinem Wappen versehene Terrine angefertigt worden, die in diesem Jahre unter Nr. 99 auf der Auktion der Sammlung Darmstaedter zur Versteigerung kam.

91) In neuer Ausformung in der Manufaktur vorhanden.

92) Über dies Reiterdenkmal siehe weiteres in Sponsel: „Kabinettstücke des Meißner Porzellan" von Joh. Joachim Kändler, S. 151—190.

93) Einige Bruchstücke dieser Arbeit, jedoch in unbemaltem Zustande, im Victoria- und Albert-Museum in London.

94) Bei dem hier abgebildeten, im Dresdner Kunstgewerbemuseum befindlichen Exemplar dieser Vase ist die Taube später durch einen Papagei ersetzt worden.

95) Er wird mit aufgeführt in dem von Berling: „Das Meißner Porzellan", S. 187ff. veröffentlichten Inventarium der Porzellane Brühls auf Schloß Pförten.

96) Siehe die Abbildung in dem in Anm. 49 angegebenen Werk von Troïnitzki über die Porzellane der Eremitage in St. Petersburg.

97) Mit dieser Arbeit hängt vielleicht die bei Sponsel: „Kabinettstücke des Meißner Porzellans", S. 224, wiedergegebene Gruppe aus Lemberg zusammen.

98) Diese Parnaßgruppe ist nicht mit der auf Tafel 55 wiedergegebenen zu verwechseln.

99) Die länglichen, auf vier Füßen ruhenden Terrinen sind erst später hinzugekommen.

100) Es befindet sich in dem in Anm. 49 genannten Werke Troïnitzki über die Porzellane der Eremitage in St. Petersburg abgebildet.

101) Über Datierung und Auswahl der aufgeführten Stücke siehe Anm. 80.

102) Es handelt sich um die meist als Kiau bezeichnete Figur. Von Kiaw war jedoch kein Hofnarr, wie meist angenommen wird, sondern ein General, der sich durch Witz und Laune auszeichnete und schon 1733 starb. Siehe Sachsengrün 1861: Flögel, „Geschichte der Hofnarren", S. 63.

103) Über die Datierung der von hier angeführten figürlichen und sonstigen plastischen Arbeiten der Manufaktur siehe Anm. 80.

104) Dieselbe hat sich fast vollständig, aber in verschiedene Teile getrennt, in schwedischem Privatbesitz erhalten. Siehe meinen in Anm. 38 erwähnten Aufsatz über die keramischen Sammlungen in Schweden.

105) Manche der hier angeführten Stücke können freilich auch erst in den ersten Jahren des Siebenjährigen Krieges angefertigt worden sein.

107) Ein zweites Exemplar des Bildnisses König August III. ist während der Drucklegung des Werks in die Porzellansammlung gelangt.

108) Abgedruckt bei Berling: „Das Meißner Porzellan und seine Geschichte". Leipzig 1900, S. 187.

109) Ein Teller im Würzburger Museum mit dem Deutschordenskreuz zeigt, daß auch dieser Orden damals in Meißen ein Service für sich anfertigen ließ.

110) Diesem werden jetzt bisweilen (so z. B. von Schnorr von Carlosfeld im Versteigerungskatalog der Sammlung Darmstaedter bei Nr. 98), besonders feine Hafenlandschaften zugeschrieben, vor allem, da eine mit F. v. L. bezeichnete Vase der Sammlung Blohm in Hamburg eine in gewisser Beziehung verwandte Darstellung zeigt. Meiner Ansicht doch wohl ohne Sicherheit, da diese doch starke Abweichungen von den Meißner zeigt und es doch in Meißen eine ganze Anzahl von Malern gab, die derartiges malten.

111) Doch ist es wahrscheinlich, daß er mit seiner Bitte durchdrang, da Schimmelmann ja (s. S. 235) seine Porzellane später in Hamburg zu verkaufen suchte.

112) Siehe hierüber meinen Aufsatz: „Von Friedrich dem Großen neu in Auftrag gegebene Meißner Porzellane". Cicerone II, S. 52ff.

113) In der Sammlung Iwan Traugott in Stockholm, abgebildet in meinem Aufsatz: „Die keramischen Sammlungen Schwedens", Jahrbuch für Kunstsammler, Jahrgang 1923, S. 43.

114) Wie weit und ob überhaupt das sogenannte „preußisch-musikalische Dessin", das an den Rändern in Rokokokartuschen Gruppen von Musikinstrumenten in Relief zeigt, mit Friedrich dem Großen und seinen damaligen Aufträgen zusammenhängt, ist nicht bekannt. Dem Stil und der Bemalung nach (Mosaikmusterung), scheint es aber durchaus dieser späteren Zeit anzugehören. Auch das Musikalische dürfte auf ihn hindeuten. Auch ist dieser Tage ein derartiges Service mit eisenrotem Mosaique-

rand im Berliner Kunsthandel aufgetaucht, das mit dem auf S. 238, Zeile 6 erwähnten, von Friedrich dem Großen bestellten Service identisch zu sein scheint. Dies soll der König einem der Vorfahren des bisherigen Besitzers geschenkt haben.

115) Siehe Pazaurek, Deutsche Fayence- und Porzellanhausmaler. Bd. II, S. 288 ff.

116) Wenigstens ist es sehr wahrscheinlich, daß es sich hier um das auch in der Dresdner Sammlung vorhandene, freilich erst aus der Marcolinizeit stammende, in dieser Weise wiedergegebene Windspiel handelt, das immer von der Tradition als der Lieblingshund der Kaiserin Katharina bezeichnet worden ist und von dem sich auch ein Exemplar aus dem 19. Jahrhundert im Residenzschloß in Dresden befindet, auf dem auf der Unterseite der Hund in eingebrannten Schwarz als Lieblingshund der Kaiserin bezeichnet wird.

117) Über diese Gruppen siehe Berling: „Die Meißner Porzellangruppen in Oranienbaum", Dresden 1914.

118) Von dieser hat sich, unbemalt, das Mittelstück auch im Dresdner Kunstgewerbemuseum erhalten, das dadurch eine ganz besondere Bedeutung erhält, daß es bis jetzt das einzige Stück darstellt, das Kändler mit seinem Namen bezeichnet hat.

119) Diese Gruppe hat sich anscheinend nicht erhalten. Sie ist erst durch eine Neuausformung in der Schauhalle der Meißner Manufaktur bekannt geworden.

120) Ein Exemplar dieses Stückes, von Friedrich dem Großen gestiftet, in der Bohrauer Kirche in Schlesien. Siehe hierüber C. Buchwald, Ein Meisterwerk Aciers (Aus Schlesiens Vorzeit in Wort und Schrift. Neue Folge, Bd. IV, S. 131 ff.

121) Abgebildet in der Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur. Meißen 1910, S. 71.

122) Wenigstens sah ich in Verona diese beiden Figuren in Stein auf einem Tore stehen.

123) Beide in der Dresdner Porzellansammlung.

124) Dies Service scheint, da es sowohl die Punkt- wie auch die Marcolinimarke zeigt, gerade in der Übergangszeit von dieser zu jener hergestellt worden zu sein.

125) Vor dieser Zeit kommen Veduten kaum vor, und können nur als Gelegenheitsarbeiten angesehen werden. So eine im Museo Correr in Venedig der Frühzeit Höroldts angehörende Platte mit der Ansicht des Markusplatzes, so ferner im Breslauer Museum für Altertümer ein wohl der Zeit um 1740 angehörendes Kaffeeservice mit Ansichten von Ortschaften auf dem Weg von Breslau nach Dresden. Auch kommt aus der Frühzeit Höroldts eine Tasse vor mit der unverkennbaren Wiedergabe des Prebischtores in der sächsisch-böhmischen Schweiz.

126) Wie die beiden noch in der Hofwirtschaftskammer erhaltenen Stücke zeigen, waren diese in Biskuit ausgeführt.

127) Alle diese Gruppen sind bisher nur durch Neuausformungen in der Schauhalle der Meißner Manufaktur bekannt geworden.

128) Diese Büste kann aber kaum die in der Schauhalle der Meißner Manufaktur noch erhaltene sein, da sie den König doch gar zu sehr schon als gebrechlichen Greis darstellt.

129) Über diese Gellertdenkmäler der Meißner Manufaktur, siehe Graul, Gellertdenkmäler in Meißner Nachbildungen. (Leipziger Kalender 1909, S. 157 ff.)

130) Auch den grünen Grund der Wegdwoodschen Reliefs hat man damals in Meißen in Porzellan nachzubilden verstanden, anscheinend jedoch erst in bedeutend späterer Zeit

131) Ob dies die in der Meißner Schauhalle aufgestellte lebensgroße Büste des Grafen ist, ließ sich bisher noch nicht feststellen. Dagegen spricht, daß sie nicht im antikisierenden Stil Mattäis gehalten ist.

132) Über bezeichnete Arbeiten Löhnigs, siehe G. Pazaurek, Joh. Georg Loehnig, ein Hauptmaler der Meißner Porzellanfabrik in Kunst und Kunsthandwerk, Bd. 22, 1919, S. 236 und den Anhang hier über die Meißner Marken.

133) Gelegentlich, wenn auch äußerst selten, scheinen auch chinesische Stempel eingedrückt worden zu sein. In der Dresdner Sammlung befindet sich jetzt eine kleine Schale mit einem solchen, die kaum etwas anderes als Böttgersteinzeug darstellen kann.

134) Man hat an nicht poliertes Gold, doch auch an Gallusdinte gedacht.

135) Allerdings haben sich zwei Stücke gefunden, in der Sammlung von Dr. von Dallwitz in Berlin und von Herrn Georg Tillmann in Hamburg, die unverkennbar Preisangaben zeigen. Vielleicht handelt es sich bei diesen um Muster für auswärtige Kommissionäre.

136) Diese Ansicht ist zuerst von Herrn Prof. Hösel, Vorsteher der Plastischen Abteilung der Meißner Manufaktur ausgesprochen worden.

137) So z. B. auf Tellern des S. 63 erwähnten roten Drachenservices in der Dresdner Sammlung.

138) So z. B. auf einem vor nicht langer Zeit aufgetauchten Reliefbildnis dieses Königs aus derselben Form wie das, welches sich auf der auf S. 173 erwähnten, für diesen König geschaffenen großen Vase befindet.

139) Diese abgedruckt bei Berling: Das Meißner Porzellan, S. 175, Anm. 354.

140) So auf einer Kanne der Sammlung von Klemperer in Dresden.

141) Ganz unklar ist jedoch, bis jetzt, was die sich bisweilen, vor allem auf Kaffeekannen, findende Marke: D. P. F. 1739 bedeutet.

142) Siehe den von mir neu herausgegebenen Führer für Sammler von Porzellan und Fayence, Steinzeug usw., von Graesse und Jaennicke. 16. Auflage. Tafel 222—224, 259, 263 und 266.

143) Vielfach dürften jedoch derartige Marken auch erst in unserer Zeit aufgetragen worden sein, um die betreffenden Stücke dadurch interessanter zu machen.

144) Christian Friedrich Kühnel wird 1775 unter den Landschafts-, Architektur-, Jagd- und Bataillenmalern aufgeführt und ist wohl im Gegensatz zu zwei anderen dieses Namens, derjenige gewesen, der in der „Marcolinizeit" auch Malereivorsteher war.

145) 1786 als „Bataillen-, Jagd-, Vieh- und Landschaftsmaler I. Klasse" erwähnt.

146) Daneben finden sich namentlich in der ersten Höroldtschen Zeit vielfach auch zwischen den Malereien Schilder mit Namen angebracht, so einmal mit Glaswald, mit Georg Ernst Keil und Beate Christina Keil. Da diese Namen alle nicht unter den Meißner Malern vorkommen, so können es nur die Namen von Personen sein, für die die betreffenden Stücke gemalt worden sind. Hierbei weist der Name Keil auf Verwandte Höroldts (s. S. 47) hin.

147) Hierbei hat man den Buchstaben K auf einen der damals in der Manufaktur tätigen Maler Namens Kühnel (siehe Anm. 144) bezogen, der aber von Berling in seinem Werke „Das Meißner Porzellan 1900", S. 165 wohl besser auf den Maler Kretzschmar oder für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den damaligen Vorsteher der Blaumaler Kolmberger gedeutet ist. Er löst dann weiter E als Eggebrecht, L als Linder, Mö (Markentafel II, 62) als Möbius, B als Berger und H als Hammer oder Hempel auf.

148) So kommt in der Dresdner Sammlung ein Teller mit dieser Marke vor, der einst, wie noch erhaltene Reste zeigen, in Lackfarben bemalt war, auf dem sich bereits die unten angegebene A=R=Marke findet, aber in noch sehr steifer Zeichnung und einem ganz ungewöhnlichen schwärzlichen Kobaltblau.

149) So auf einer großen Vase der Dresdner Sammlung mit lichtblauem Grund, deren ausgesparte Bildfelder ursprünglich nicht, dann aber von einem Fälscher mit ostasiatischen Blumen im Stil dieser Zeit bemalt worden sind. Wahrscheinlich ist diese Vase seiner Zeit nicht weiter bemalt worden, da der Kurfürst inzwischen König von Polen geworden war und nun das Monogramm nicht mehr auf ihn paßte.

150) Dagegen hat es eine „Koselmarke", wie man früher annahm, nie gegeben. Diese, die eine die Schwertermarke zudeckende, in Gold ausgeführte, von zwei den Seiten derselben parallel gehenden Strichen durchkreuzte Raute darstellt, stellt nichts weiteres, wie eine Ornamentik vor, durch die man eben die Schwertermarke aus irgend einem Grunde zudecken wollte. Die Gräfin Kosel, die frühere Maitresse König August des Starken saß damals ja schon lange als Gefangene auf Schloß Stolpen und war auch in zu ärmlichen Verhältnissen, um sich noch besondere Porzellane bestellen zu können. Auch befinden sich fast alle Stücke mit dieser „Marke" in der Dresdner Sammlung.

REGISTER

Achtenhagen, Karl Ludwig 330
Acier, Michael Victor 255, 256, 258, 259, 260, 264–268, 269, 271, 285, 287, 288, 289–297, 299, 300, 302, 305
Affenkanne 146
Affenkapelle 197
Alabaster 6, 21, 43
Albani, Kardinal 175, 200
Albrechtsburg 9, 35, 70 ff.
Alemann, von 41
Altbrandensteinmuster 207
„Altjapanisches" Blau 74
Altjapanische Farben 52
Altozier 145, 207
Amsterdam 208
Ansbach-Bruckberg, Manufaktur von 249
Anton, Prinz von Sachsen 300, 319
Apollovase 183
Apostelfiguren 111, 121, 136, 137, 257, 263
A. R.-Marke 343
Arkanisten 10, 42, 94, 162, 163, 179, 221, 222, 279, 314, 320, 336
Athanas, Manasses 165, 166
Aue 21, 229, 320
Augsburg 83, 93, 97
August der Starke, König von Polen 3, 6 ff., 18, 36, 55, 77, 96, 98, 99, 100, 118, 121, 123, 165, 177, 296, 336, 337, 343
— Statuette desselben 18, 32, 33, 112
August III., König von Polen 118, 135, 135, 138–141, 150, 153, 164, 173, 179, 192, 225, 228, 250, 272, 283, 284, 288, 335, 343
— Statuetten 120, 142, 143, 179, 204
— Reiterstatuette 175, 178, 224
— Reiterstandbild, siehe Reiterstandbild
Augusta, Prinzessin von Sachsen 319
Auguste, Prinzessin von Sachsen 304
Aumüller 230
Ausrufer 191, 195

Bader, Anselm 26, 35
Bähr 35
Baléchou 196
Barthelmei, Dr. 10
Basaltware 307
Battoni 299
Bayreuth 27, 167
Bayreuther Fayencefabrik 228
Bazin 185, 193
Benckgraff 229
Benedict XIV. 174
Bérain 15, 17
Berger, Chr. Gottlieb 279
Bergmannszenen 216
Berlin 5, 35, 120, 223, 229, 231, 233, 240, 246
— Hohenzollernmuseum 241
— Schloßmuseum 126
Berliner Porzellanmanufaktur 224, 229, 231, 240, 248, 282
Bernini 18, 198, 299
Bex, Joh. Heinr. Ludwig von 80
Bezold, Noah Ernst 79
Biller, Joh. 126
Binelli 165
Birckner, Gottlob Siegismund 272
Birnbaum 308
Biskuitplastik 296, 297, 299, 302, 303, 314, 319, 326
Blaublümchenmuster 160
Blaues Band-Service 307
Blaumalermarken 341
Bleu royal siehe Königsblau
Blumenthal 26
Böhme, Karl Wilhelm 220, 240
Börner 281
Börner, Paul 330
Böttger, Johann Friedrich 4 ff., 48, 49, 59, 62, 67, 68, 91, 93, 97, 125, 288
Böttgersteinzeug 7 ff., 23, 24, 37, 38, 91, 93, 148, 330
Bolza, Graf Joseph von 231, 232, 233
Bologneserhunde 123, 257
Bonaparte 304, 319
Bonnet 165
Borck von 233
Borrmann, Joh. Balthasar 220
Bouchardon 191

Boucher, François 186, 193, 196, 214, 311, 313
Brac 43, 167, 280
Braunschweig 255
Braunstein 15
Brecheisen 254
Brennhaus 42, 227, 272
Breslau 97
Bristol 337
Brühl, Graf 114, 118, 119, 123, 125, 126, 128, 129, 136, 137, 141—143, 153, 163, 164, 178—182, 196, 197, 200, 206, 221, 224, 225, 232, 250, 288, 340
Brühl, Gräfin 196
„Brühlsche Allerlei" 180, 185
Bürckner 219, 221, 247
Busch 277, 279, 314

Callot, Jacques 33, 200
Callotfiguren 33
Cars, Laurent 186
Carstens, Christ. Friedr. 314
Caylus 191
Chantilly 3
C. H. C.-Marke 344
Chinamode 155
Chinesen 22, 24, 25, 27
Chinesisches Porzellan 23
Chinesisches Steinzeug 7, 91
Chinoiserien 31, 49, 56, 66—73, 76, 77, 80, 81, 115, 155, 214, 215, 311
Chladni 95, 163
Chossignon 234
Christian VII. von Dänemark 260
Chromgrün 326
Churfürstl. sächs. Porzellan-Niederlage und -Spedition 281
Clarus 228
Clauder 283
Clemens, Papst 136
Clemens, Prinz von Sachsen 304
Clemens August, Kurfürst von Cöln 134, 158, 164, 226
Cochin, Charles Nicolas 186
Colditz 6, 21
Colmberg 219
Corsini 136
Coypel 243
Crasso, Joh. Friedr. August 314
Cris de Paris siehe Ausrufer

Dänemark 96
Dänische Gruppe 260
Danzig 171
— Museum 174
Dapper, O., Dr. 67
Daullé 188
Decker, Paul 67
Delaistre 255
Delfter Fayence 16
Delfter Töpfer 7
Demmin 232
Derby 337
Dessau, Prinz von 226
„Deutsche Blumen" 158, 216
„Deutsche Francos" 188
Devisenkinder 294
Dietrich, Aug. Ferdinand 309
Dietrich, Chr. Wilh. Ernst 252, 272, 274
Diettrich, Joh. Christian 79
Dietze, August 79
Donat 308
Döring 8
Dresdner Fayence 17
Dresden, Gemäldegalerie 136, 272, 296, 297, 299, 312
— Gipsabgußsammlung 296
— Grünes Gewölbe 33, 101, 140, 303
— Hofapotheke 257
— Hofwirtschaftskammer 63, 124, 184, 272
Dresden, Japanisches Palais 37, 44, 87, 88, 100, 103, 114, 118, 122, 124, 126, 132
— Kunstgewerbemuseum 178
— Kurfürstliche Bibliothek 272
— Porzellansammlung 11, 14, 18, 19, 23, 26, 27, 30, 36, 37, 48, 50, 52, 53, 56, 57, 59, 60, 61, 69, 71, 72, 76, 77, 81, 82, 89, 96, 103, 104, 106, 107, 111, 112, 113, 114, 121, 123, 124, 128, 137—141, 143, 155, 174, 179, 181—183, 209, 241, 242, 275, 289, 293, 298, 300, 337, 338, 341
— Residenzschloß 51, 70, 73, 96, 142, 174, 239
Dressel, Joh. Gottfr. 319
Dubno 316
Dulong, Godefroy 208
Dulongmuster 208
Dumont le Rome 188
Du Paquier 40, 167, 228
Dwight, John 3

Eberlein, Joh. Friedr. 122, 129, 130, 132, 137, 141—144, 152, 153, 169, 171—172, 175, 180—182, 184, 190 bis 192, 198, 199, 202, 207, 210
Eggebrecht, Peter 17
Eggebrecht 219
Ehder, Joh. Gottlieb 171, 205, 206, 210
Ehrenpforte 177, 182
Ehrlich 309
Eigentumsbezeichnungen 343
Eisenporzellan 11
Elisabeth, Kaiserin von Rußland 164, 183, 185
— Service für 185
Elsässer 254, 255, 285

Engelmann, Christian Friedr. 79, 80
England 195, 255, 271, 282
Erbsmehl, Joh. Gottl. 79, 221
Erfurt 171, 253
Ernst, Legationsrat 250, 251
Esser, Paul 330

F. A.-Marke 344
Fano 283
Farbige Massen 55, 56
Fayencefabrik in Dresden 6
Fehling 221
Feldspat 1, 43
Ferrara 2
Ferriol 196
Fiammingo 18
Filloeuil 150
Fischbach 100
Flemming, von 37
Fletscher, Maximilian Robert 251, 252
Fleuter, Joh. Friedrich 94
„Fliegender Fuchs" 117
Flusspat 1
Formermarken 342
Formennummern 342
Frankreich 156, 172, 193, 213, 249, 256, 260, 282
Frankenthal 228
Frankenthaler Manufaktur 240, 253, 254
Frankfurt 231
Flipart 157
Flohbeine 212
„Florissanter Zustand" Frankreichs 172
Franz I. von Toskana 3
Franz Xaver, Opfertod desselben 138, 166
Freiberg, Sieg bei 236
Freimaurerfiguren 190
Friedrich I. von Preußen 5, 20
Friedrich d. Große 223, 225, 229, 230, 231, 234, 240, 247, 248, 263, 282, 290
Friedrich der Große, Büste 290
— Reiterstatuette 290
Friedrich August der Gerechte, Kurfürst und König 251, 283, 284, 288, 289, 294, 296, 304, 307, 317, 319, 322, 324
Friedrich Christian, Kurfürst 176, 250, 251
Frittenporzellan 2, 3, 226, 253
Fritzsche, Georg 34, 82, 83, 84, 93
Fröhlich, Joseph 89, 106, 141, 151, 188, 212
Fukien, Nachbildung von Fukienporzellan 56, 60
Fuldaer Fayencefabrik 228
Funke 28, 50, 78
Fürstenberger Manufaktur 229

Galanterien 206, 212
Geißelung Christi 174
Gelben Fond, Service mit dem 124
„Gelben Löwen", Service mit dem 63, 75
Gellertbüste 291
Gellertdenkmal 285, 290, 291
Gemuschelt 15, 134
Gerlach 224, 247
Gespritzte farbige Gründe 49, 53, 55, 69, 76, 80, 158, 214, 275, 312, 320
Gillot 67
Gips 21
Glanzvergoldung 325, 327
Glasschleifer 14
Glasur 22, 160
— kapuzinerbraune 45, 312
— schwarze 15
— seegrüne 57, 316
— gallige 57, 316
Glockenspiel 88
Gloss 220
Goethe 311, 326
Göltz 228
Görne, von 39
Götterwagen 191, 192, 258, 259
Götzendorf-Grabowsky, von 134, 158
Gotha, Manufaktur von 249
— Museum 18, 19
Gotsch 309
Gotzkowsky 184, 240, 243, 282
Gotzkowskymuster 184, 207
Grahl, Joh. Gottl. 308
Granaten 17
Greuze, Jean Baptiste 263
Großmann 253, 277, 309
Großschlag, Baron von 134, 145, 165
Groß-Schönau 263
„Grüne Familie" 53, 74
Grünes Watteauservice 184
„Gut" 43

Habsburger, Büsten der 175
Hagedorn 252, 264, 288
Hamburg 35, 235, 254
Hannong, Paul 228
Häuer, Bonaventura 79, 247
Hausmaler siehe wilde Maler
Heinauer 318
Heinicke 217
Heinrici, Joh. Martin 219, 246, 273, 275
Heintze 78, 79
Helbig 177, 227, 231—234, 248, 250, 251
Hennicke, Graf 118, 125, 128, 146, 184
Hentzschel 219, 247, 272
Herrmann, Hans Gottlob 79, 80
Herold, Christian Friedrich 79, 81, 249, 341
Hesse 291

Hessen, Landgraf von 271
Heynemann, Chr. Adolf 273, 309
Heynitz, Leberecht von 163, 221, 222, 251
Hilfskasse 228
Höchst, Manufaktur 228, 229, 253
Höroldt, Christian Friedrich siehe Herold
Höroldt, Johann Gregorius 46, 47ff., 115, 117, 132, 136, 140, 153, 154, 157, 159–162, 163, 164, 166, 184, 212–215, 218, 221, 231, 235, 239, 246, 252, 265, 278, 334, 341, 343
Hösel, Erich 329
Hoffmann, August 221
Hoffmann, Joh. Heinrich 80
Hohorst, Petrus 79
Holland 225, 271
Holstein-Gotthorp, Herzog von 260
Holtzbrinck 7, 41
Holzkohle 279
Hoppe, Joh. Andreas 94, 162
Horn 78
Hoyer siehe Häuer
Hoym, Graf von 94, 95, 99, 165, 340
Hubertusburg 141
Hubertusgruppe 174
Huet 165, 185, 193
Huldigungspokale 140
Hummitsch 254, 255, 256
Hund, „fliegender" 91
Hunger, Konrad Christoph 40, 79

Jagddeckel 141
Jagdservice 125
Jahrmärkte 170
„Japanische" Belege 126, 141, 146
Jasperware 307, 314, 319
Jaspisporzellan 7
Indianische Blumen 91, 116, 117, 155, 158, 159, 215, 276
„Indianische" Farben 52
Indiskreter Harlekin 189
Irland 255
Irminger, Joh. Jakob 12, 23, 30, 58, 59
Johann Georg IV. von Sachsen 20
Joutain 220
Italien 254
Italienische Komödie 19, 84, 93, 148, 187, 188, 260, 262, 264, 285
Jüchtzer, Christ. Gottfr. 256, 286, 296, 297, 305, 307, 308, 319, 339, 340, 342
Jungferbastei 8, 9

Kändler, Christ. Heinr. 212
Kändler, Johann Joachim 100, 101–105, 107, 111, 112, 114, 115, 119, 121, 122, 125, 126–130, 132–134, 136–144, 147, 149–155, 161, 163, 167, 169, 170–199, 202, 204–206, 208, 211, 212, 215, 221–223, 234, 237, 239–241, 242, 243, 244, 252, 255, 257–263, 265, 266, 268, 279, 285–288, 291, 298, 330, 341
Kakiyemonporzellan 52, 61, 74, 115, 116, 124, 125
Kalk 1
Kalkporzellan 21
Kaolin 1, 11, 21, 97, 107
Kapuzinerheiliger 139
Karl, Prinz von Sachsen 179
Karl III., König von Sizilien 135
Karl Chr. Joseph, Herzog von Kurland 272
Karlsbad 35
Katharina II., Kaiserin 258, 259, 290, 299, 317
– Reiterstatuette 258
Kauffmann, Angelika 312
Kayser 224
Kayserling, von 261
K. C. P. C.-Marke 344
Keil 81
– Balthasar Friedrich 249
– Carl Heinrich 80
– Joh. Gottl. 80
Kelsterbach, Manufaktur von 249
Kempe, Samuel 39
Kersting, Georg Friedr. 326
Kesselsdorf, Schlacht bei 222
K. H. C.-Marke 344
K. H. C. W.-Marke 344
K. H. K.-Marke 344
Kinder à la Rafael 278, 314
Kirchner, Johann Gottlob 84–90, 91, 92, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 119, 120, 121, 138–142, 151
Klinghammer 315
Klipfel, Jakob Christian 240, 248
Klitzinger, Kammerrat 165
Kloster-Veilsdorf, Manufaktur von 249
Knallgold 28
Kobalt 15, 55
Kobaltblaue Unterglasurmalerei 44, 51, 54, 55, 57, 61, 62, 74, 76, 77, 78, 80, 91, 115, 117, 145, 159, 160, 218, 277, 313, 315, siehe auch Unterglasurblau
Köhler, David 34, 42, 45, 46, 54, 57, 335
Königsblau 254, 277, 313
Körner 240
Kopenhagen 254
Kopenhagener Manufaktur 296, 329

K. P. F.-Marke 336, 337
K. P. M.-Marke 336, 338, 339
Krause, Joh. Paul 80
Krefeld, Museum 242
Kreide 21
Kretzschmar, Joh. David 80
Kreuzigungsgruppe 174
Krim, Einverleibung der 300
Krinolinenfiguren- und Gruppen 149—150, 162, 186
Krügelstein 35
Kuan-yinfigur 18, 32
Kühn, Heinr. Gottlob 324, 325, 327
Kühnel 308, 309, 341
Künstlerbezeichnungen 341
Kürschwerter, siehe Schwertermarken
Kunstschule in Meißen 252
Kupferdruck 325
Kurland, Herzog von 139, 226

Lackarbeiten, japanische 17
Lackmalereien 16, 17, 19, 27, 108, 109, 214
La Fontaine 65, 311
Lancret 157
Laotse 32
Le Bas 243
Lehmann, Joh. Gottl. 79
Leipzig 280
— Kunstgewerbe- (Grassi-) Museum 121, 144
Le Leu 218
Lemaire, Rudolf 60, 95, 98, 165, 185, 340
Lesgewanx 41
Leuteritz, Ernst August 327
Leutner 80
Lille 3
Limbach 337
Lippert, Daniel Philipp 300
Litophanien 326
Locke, Carl Ludwig 314
Locke, Joh. Thobias 79
Löhnig, Georg 308, 341
Löwenfinck, Adam Friedrich von 167, 228
Löwenthal 7
London 261
Longuelune 181
Lorentz, Kreisamtmann 235
Ludwig, Dauphin von Frankreich 176
Ludwigsburg, Manufaktur 249, 253
Lübeck 254
Lücke, Gebrüder 240
— Johann Christian 89
— Karl Friedrich 109
Lüsterfarbe 28, 50
Lüstermarke 334, 335
Lunéville 255

Madonna 112, 139
Madonna mit dem hl. Antonius 112, 139
Madrid, archäologisches Museum 136
Malerei in Gold 68
Malerwitwenkasse 228
Mann 309
Marcolini, Büste 303
Marcolini, Camillo, Graf von 283, 284, 287, 288, 294, 296, 298, 305, 306, 311, 315, 318, 321, 340
Marcolinimarke 285, 340
Marcolinipalais 181
Marcolinizeit 283—323, 340
Maria Amalia 135
Maria Anna von Sachsen 176
Maria Antonia, Kurfürstin 176, 234, 250
Maria Josepha, Königin von Polen 140, 141, 164, 179
— Statuette der Königin 176, 224
Maria Josepha, Prinzessin von Sachsen 176
Maria Josepha von Bayern 176
Marken 333—344
Markenfälschungen 284
Marmor 1, 6
Marmorierte Fliesen 7, 11, 14
Marseillemuster 208
Märtyrer 139
Masse, strengere 44
— weichere 44
Massenmarkierungen 342
Mater dolorosa 139
Matielli 181, 185
Matthaei, Joh. Gottl. 296, 303, 306, 307
Matthäis, Chr. Fr. 309
Matthis 8
Mauksch, Joh. Karl 309, 341
Mehlhorn 45, 167
Mehlhorn, Johann Gottlieb 45, 46, 78
Meißner Manufaktur, Schauhalle 258
Mengs, Anton Rafael 296, 297
Mengsche Abgüsse 297
Mennecy 3
Merkurstab 335, 336
Messen 170
Meyer, Elias 171, 196, 198, 203—205, 240, 241, 242, 243
Mittel (Mittelgut) 43, 280
Molière 186
Montfoucon 110
Monumentalarbeiten 44, 87, 121
Moritzburg, Schloß 32, 122
Mosczinski, Gräfin 226
„Mosaique"musterung 238, 242, 247, 248, 281, 313
Moskau 258
M. P. M.-Marke 336, 337
Müller 59, 254
München 254
München, Nationalmuseum 59, 210
Münchhausen, von 134, 155
Münnich, von, Generalfeldmarschall 134, 141

Nachbildung ostasiatischer Porzellane 74
Nacherfindungsversuche des Porzellanes 2
Napoleon 318, 322
Navarra 156, 172
Neapel 262, 270
Nehmitz, Dr. 42
Nehmitz, Kammerrat 7, 8, 38, 41
Nepomuk 112
Neuber, Joh. Christian 303
Neudeck ob der Au 228, 254
Neuhof 7, 67
Neuozier 207
Nicolai 328
Niederlande 254
Nimptsch, Geh. Bergrat 222, 234, 250, 251, 283
Nürnberger Erde 7

Oefen 9, 11, 16, 21, 95, 106, 222, 227, 230, 279
Oeser 291
Ohrmuschelstil 65
Olmütz, Bischof von 226
Ombré (Blumen) 158
Oppel, von, Bergrat 322
Oranienbaum, Schloß 258
Orgel in Porzellan 87
Orgelpfeife 114
Ostasiatisches Porzellan, Nachbildung von 52, 53, 56, 60, 77
Otto 254, 255
Oval- und Passigdrehen, Maschine für 221
Oziermuster 145, 207

Pabst 8
Paillegrund 277
Papageienmuster 247
Papelbaum, Jonathan 26
Papierdrache 335
Papstbüsten 175, 200
Paris 133, 165, 176, 177, 191, 195, 201, 207, 226, 253, 254, 263, 267, 270
Parnasgruppe 184, 243
Pâte-sur-pâte-Malerei 328
Pater, Jean Baptiste 150, 157
Perlmutterglasur 28, 50
Permoser, Balthasar 20, 101
Pesaro 2
St. Petersburg, Eremitage 183, 226
Petzsch, Christ. Heinr. 162
Pfalz-Zweibrücken, Herzog von 304
Pfeifer, Adolf 330, 341
Pflug, von, Kammerrat 165, 222
Pflugk, Damian von 94
Pförten, Schloß 128, 139, 142, 182, 206, 224
Pfuscher, siehe „wilde" Porzellanmalerei
Phantastische Tiere 154
Pietà 112, 139
Planetenvasen 183
Plaue a. d. Havel 39
Plesch 247
Podewils, Heinrich, Graf von 134
Podewilsfacon 134
Poerner, Dr. Carl Wilhelm 279, 283, 314, 316
Polen 281, 316
Pompadour 186
Ponigkau 41, 94
Ponso 213
Portugal 254
Porzellangallerie 37
Porzellangeld 330
Porzellanglasur 2, 8, 44, 108
Porzellankamin 142
Porzellanlotterien 316, 321
Porzellanversteigerungen 316
Poterat, Edmonde 3
Poterat, Louis 3
Potpourrivasen 210, 285, 305
Potsdam 167, 223
– Stadtmuseum 242
Pott, Dr. Heinrich 224
Prag, Kunstgewerbemuseum 242
Preußisch-musikalische Dessin 242
Prinz Heinrich-Gruppe 290
Prinz Heinrich von Preußen 290, 295
Punct, Carl Christoph 241, 242, 244–245, 253, 269
Punktmarke 279, 340
Punktzeit 230–282, 340, 342, 343

Rauenstein 337
Rehschuh 95
Reifrockgruppen, siehe Krinolinengruppen
Reinhard 94, 163
Reinicke, Peter 171, 175, 195, 198, 199–202, 242, 255
Reiterstandbild König August III. 175, 178, 179, 239, 287
Reliefvergoldung 29
Repnin, Fürst 290, 322
Repningruppe 290
Révérend, Claude 3
Rex, Graf 165
Richter 219, 247, 308
Richter, Ludwig 326
Ridinger 215
Rietschel 328
Ringler 228
Rögner 309
Röhr 255
„Römische Bestellung" 136
Rom 257
– Lateran 136, 137
„Rosafamilie" 53
Roten Drachen, Service mit den 63, 75
Rouen 3

Rugendas 155, 215
Rupprecht von der Pfalz 3
Rußland 96, 254, 255, 258, 316, 317, 320, 321
Rutowski, Graf 226

Sächsisch-polnischen Wappen, Service mit dem 124
Schäfergruppen 151
Schäffler, Joh. Christoph 26 35
Schall-Sacken, Graf 165
Scharffeuerglasur leberfarbene (kapuzinerbraune) 45, 54, 56
— gelbe 45, 54
Schatter, Joh. Christlieb 162, 231, 314
Schaufuß, Heinr. Gotth. 309, 341
Schenau, siehe Zeißig
Schertel, Daniel Gottlieb 162, 163, 231, 279
Scheurich, Paul 330
Schimmelmann 231, 232, 233. 235, 240
Schindler, Ernst Philipp 79
Schlegel 291
Schleiz 4
Schlesischer Krieg, zweiter 222, 238
Schmelzfarben 16, 17, 26, 27, 45, 48, 49, 50, 51, 54, 91, 108
Schmidt 309
Schmidt, Albert 67, 72
Schmiedel (Büste) 141, 150, 188, 212
Schneeballenbelege 141, 146, 173, 209
Schneeberger Erde 21, 320
Schneider 255
„Schneider auf dem Ziegenbock" 143, 153
Schneiders Frau auf dem Ziegenbock 153
Schnell, Martin 27, 35
Schnorrsche Erde 21, 97, 229
Schönau, siehe Zeißig
Schöne 303, 304, 319
Schöne, Joh. Daniel 296, 307, 319
Schönheit, Joh. Carl 255, 256, 268, 269, 271, 290, 296, 299, 300, 303, 306, 308, 319
Schubert 318
Schubert, Joh. David 308
Schuberth, Johann Georg 34, 42, 46, 94, 162
Schultze, Joh. David 79
Schütze 309
Schwanenservice 128—133, 141, 154, 155, 164, 165, 168
Schwarzlot 28
Schwarz, Malerei in 28, 50, 65
Schwarzenberg, Fürst von 304, 319
Schweden 96
Schwedische Gruppe 293
Schweiz 254
Schwerin, Graf 263
Schwertermarke 98, 166, 337 bis 341
Seebach, von 41
Seladonglasur 57
Semper, Gottfried 328
Sèvres 249, 253, 270, 273, 276, 277, 279, 282, 296, 313, 325
Shylockgruppe 189
Siebenjähriger Krieg 230 bis 249, 263, 281
Siebenlehner Stein 43
Silvestre, Louis 143
Silvestre der jüngere 263
Solms, Gräfin von 260
Spaa 284
Spanien 254, 255
Spat 6
Speiseservice, erstes 91
Spiegelrahmen, großer 177
Spittler, Joh. Georg 80
Spitzenfiguren 266
St. Cloud 3
Stadler, Joh. 79, 82, 341
Stampfwerk 227
Stechmann, Joh. David 26, 35
Stefky 35
Stein, Rudolf Gottl. 80
Steinauer, Chr. Wilh. 283
Steinbrück, Melchior 10, 42
Steingut 283, 284, 288, 315, 336, 337
Steinzeug, rotes, siehe Böttgersteinzeug.
Stella, J. 59, 110
Stockholm 226
Stöltzel 40, 46, 48, 94, 117, 162, 163, 167
Straßburg 253
„Strohmuster" 145
Sulkowsky, Graf 118, 126, 134, 142, 143, 145, 164

Tabaksdosen 217
Tacca, Pietro 173, 175
Teicher, Joh. Michael 279, 314
Teichert 233
Tempesta, C. 195
Terra sigillata 7
Thausend, Joh. 79
Thiele 309
Thielmann, Joh. Friedrich 231, 233
Thile 309
Thomae, Benjamin 100
Thüringen 255, 282, 317
Tiebel 308
Tiemann 4
Tierstücke, große 88, 89, 103 bis 109, 121—123, 163, 257
Tischchenmuster 116, 160
Töpfer 219
„Trockene" Blumen 158, 159, 216
„Trockene" Farben 28
Troy, Jean 255, 270

Tschirnhausen, Ehrenfried Walter 3, 4, 5, 6, 10
Türkei 165, 280
Türkei, Handel nach der 165, 166, 226, 237, 281, 294, 306, 316, 317, 318, 320, 336
Türkencöpgen 166, 281, 317
Türkisen 17
Turin 2

Unterglasurblau 29, 30
Urteil des Paris 183, 237

Vasen, große 109
Vasenmuster 115
Veduten 311, 313
Venedig 2, 262
– Porzellanfabrik in 97, 167, 228
Vergißmeinnichtbelege 141, 146, 209
Verglühbrand 22
Versailles 255
Versteigerungen 280
Vestunenservice 238, 241, 247
Vier Elemente, Vasen der 172
Vincennes 249, 255, 294
Vitellius, Kaiser 18
Volkstedt-Rudolstadt, Porzellanmanufaktur 249, 337
Vries, S. de 67

Wackerbarth-Salmour 134
Wagner 219, 272
Wallendorf 337
Walther 247, 279, 308
Wannes 219
Warenlager Dresden 35, 95, 227, 230, 236, 281
– Leipzig 95, 230, 281
– Meißen 35, 95, 223, 227, 230
– Warschau 95, 281, 284, 316
Watteau 65, 151
Watteaumaler 213
Watteauszenen 65, 136, 149, 150, 157, 159, 184, 215, 310
Wedel, Ludwig von, Hauptmann 283
Wedel, Major von 322
Wegdwood, Josuah 56, 282, 294, 297, 300, 307, 314
Wegely, Wilh. Kaspar 229, 231–233, 240
Wegner, Andreas Franz 319
Weimar 171
Weinmann, Wilhelm 158
Weiße Korps 256
Weißenfels, Herzog 226
Wentzel 315
Wentzel, hl. 112
Wentzel, Joh. Benjamin 79
„Wer kauft Liebesgötter" 300
Werther und Lotte 311
Wichmannshausen, Joh. Georg von 94
Wiedener 253, 277
Wien 97, 254, 272
– Hofmuseum 137
– Porzellanmanufaktur 40, 47, 97, 167, 228, 236
„Wilde" Porzellanmaler 97, 167, 229, 249, 282, 336
Wilhelmine Amalia, Kaiserin 137, 175
Wilna 316
Winckelkind 180
Winckelmann 265
Winckler 309
Wittenberg 5
Wolff, Joh. Friedr. 79
Worcester 337
Wouvermann 155, 215
Württemberg, Herzog von 226

Xaver, Prinz, Administrator 179, 251, 252, 256, 257, 282, 284, 304

Zeichenmeister 213, 221, 272, 309
Zeichenschule 221, 264
Zeißig, Joh. Elias 263, 264, 291, 292, 294, 295, 298, 301, 303, 304–306, 307, 308
Zimmermann, Ferd. August 80
Zorn 5
Zwiebelmuster 160, 313

Druck von Emil Herrmann senior, Leipzig.
Aufnahmen von Arthur Kolbe, Dresden,
unter Leitung von Professor Fritz Goetz an
der Staatlichen Akademie für graphische
Künste und Buchgewerbe, Leipzig. An-
fertigung der Klischees von Meisenbach,
Riffarth & Co. und Kirstein & Co., Leipzig.
Einband nach Entwurf von Erich Gruner
von H. Sperling, Leipzig.

TAFELN

Tafel 1

Große Vase in geschliffenem Böttgersteinzeug mit aufgelegten, z. T. vergoldeten Verzierungen, um 1715.

Tafel 2

Große Vase in Böttgerporzellan mit aufgelegter Ornamentik, um 1715

Böttgerporzellane, in Schmelzfarben bemalt, um 1715.

Tafel 4

Vase, in den frühen Schmelzfarben Höroldts bemalt, um 1725.

Tafel 5

Nachbildungen von japanischen, im Kakiyemonstil bemalten Porzellanen, um 1730.

Tafel 6

Nachbildung einer chinesischen Vase mit gespritztem, blauem Grund und bunter Schmelzfarbenmalerei, um 1725.

Vase mit gelbem Grund mit ausgesparten Blumenranken und mit „Fabeltieren" bemalt, um 1735.

Like my tureen – leonurus tree resident.

Vase mit himbeerfarbenem Grund und bunten „Chinoiserien“, um 1730.

Große Vase mit kobaltblauer Unterglasurmalerei,
um 1723.

Teile aus dem für König August den Starken angefertigten Service mit dem „roten Drachen“, um 1730.

Vase mit gelbem Grund und bunten „Chinoiserien“ mit der Bezeichnung: Höroldt, 1727 datiert.

Holländer, Chinese und Pole, um 1725 wahrscheinlich von Fritzsche modelliert.

Fontäne, 1727 oder 1728 von Kirchner modelliert.

Großes Raubtier, 1727 von Kirchner modelliert.

Große Ziege, 1732 von Kändler modelliert.

Tafel 17

Großer Kasuar, 1732 von Kändler modelliert.

Großer Waldteufel, 1732 von Kirchner modelliert.

Tafel 19

Bologneserhund, um 1733 von Kändler modelliert.

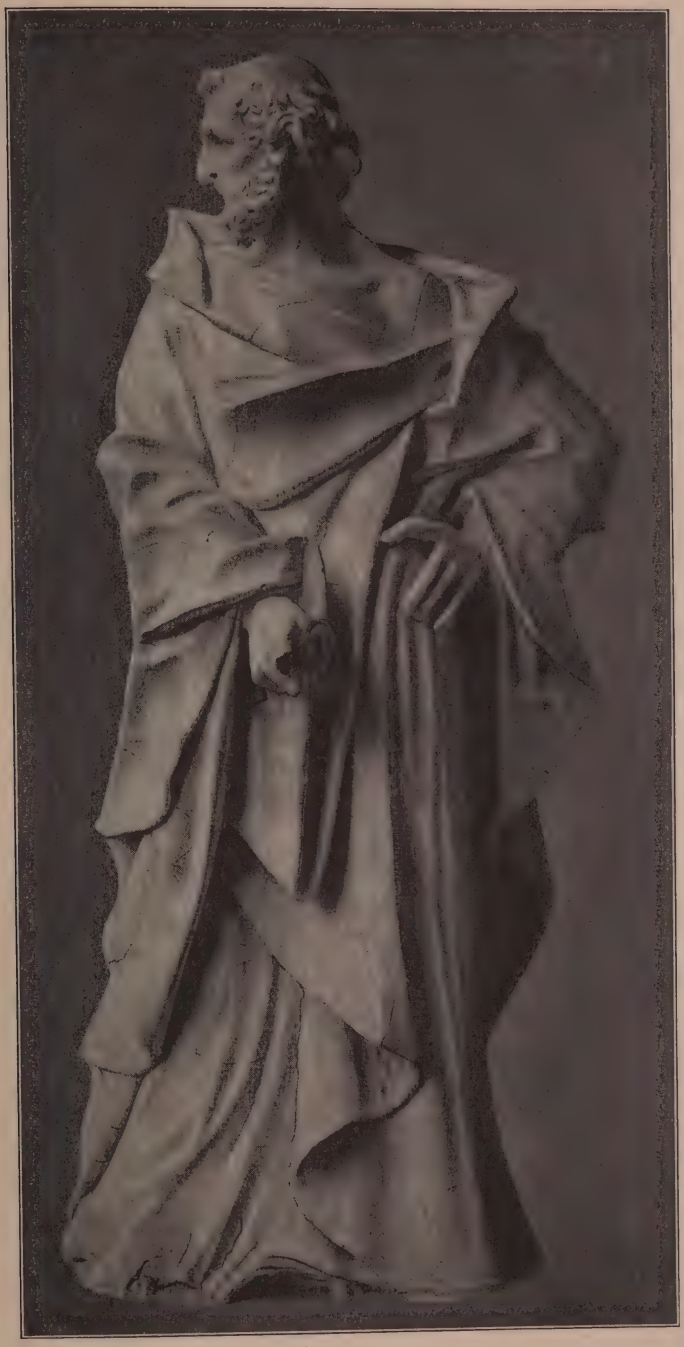
Groteskvase mit roter und goldener Lackmalerei,
um 1731 von Kirchner modelliert.

Pietà, 1732 von Kirchner modelliert.

Der hl. Wenzel, 1732 von Kirchner modelliert.

Uhr, 1732 von Kirchner modelliert.

Große Chinesenbüsten, 1732 von Kändler modelliert.



Große Paulusfigur, um 1732, wahrscheinlich von Kändler modelliert.

Große Gemse, 1735 von Eberlein modelliert.

Großer Hahn, 1732 von Kändler modelliert.

Service mit dem sächsisch-polnischen Wappen, um 1733.

Terrine aus dem für den Grafen Sulkowski angefertigten Service,
1735 u. 1736 von Kändler modelliert.

Große muscheltragende Sirene, aus dem 1731—1741 angefertigten Brühlschen „Schwanenservice", von Eberlein modelliert.

Terrine aus dem für den Grafen Brühl angefertigten „Schwanenservice“,
um 1738 von Kändler modelliert.

Platz-de-ménage aus dem für den Generalfeldmarschall von Münnich angefertigten Service, 1738 von Kändler modelliert.

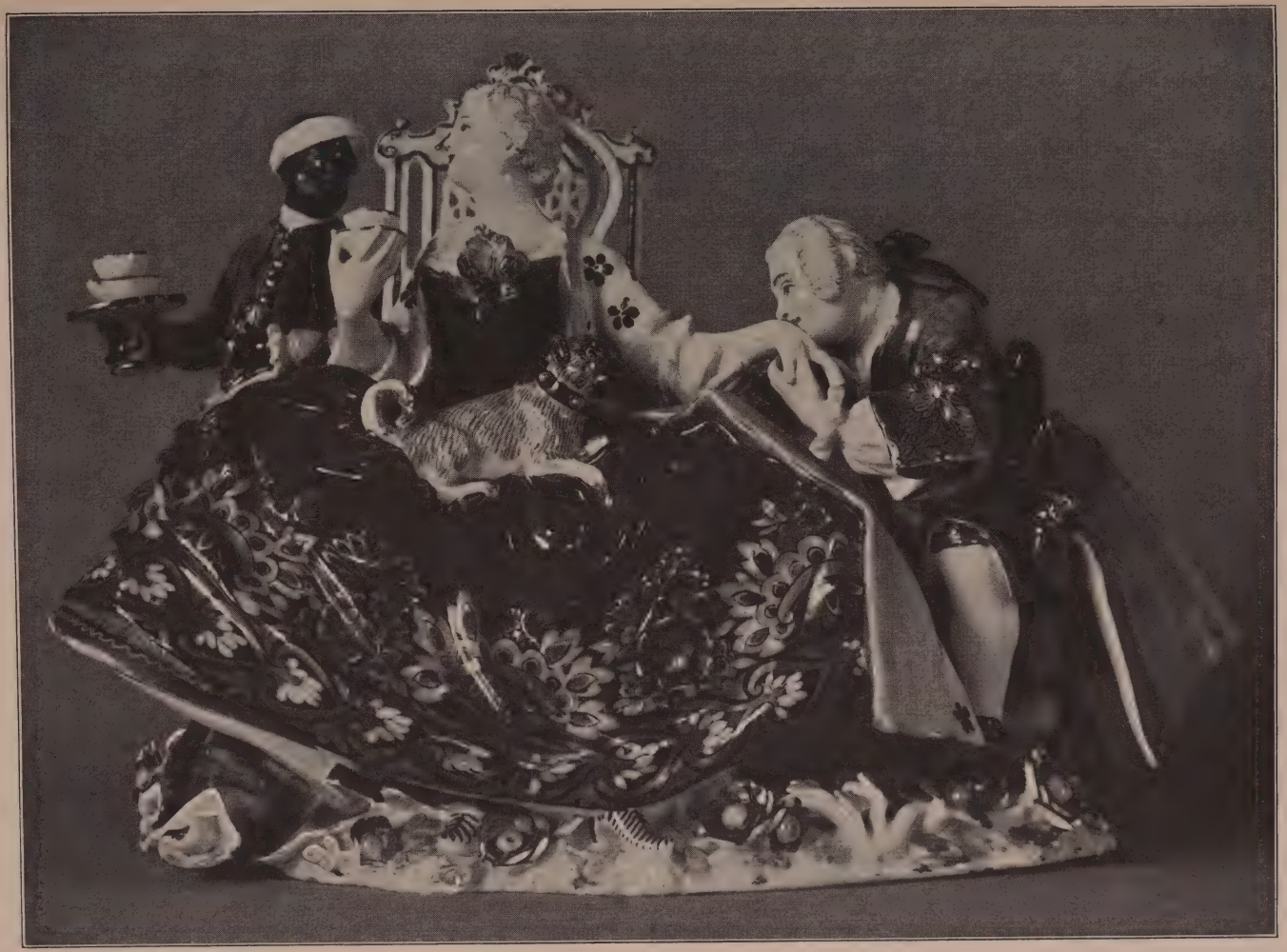
Opfertod des Heidenapostels Franz Xaver, 1738–1740 von Kändler modelliert.

Mater dolorosa, 1738 von Kändler modelliert.

Büste des Lustigmachers Schmiedel, 1739 von Kändler modelliert.

Große Figur König August III., 1740 von Kändler und Eberlein modelliert.

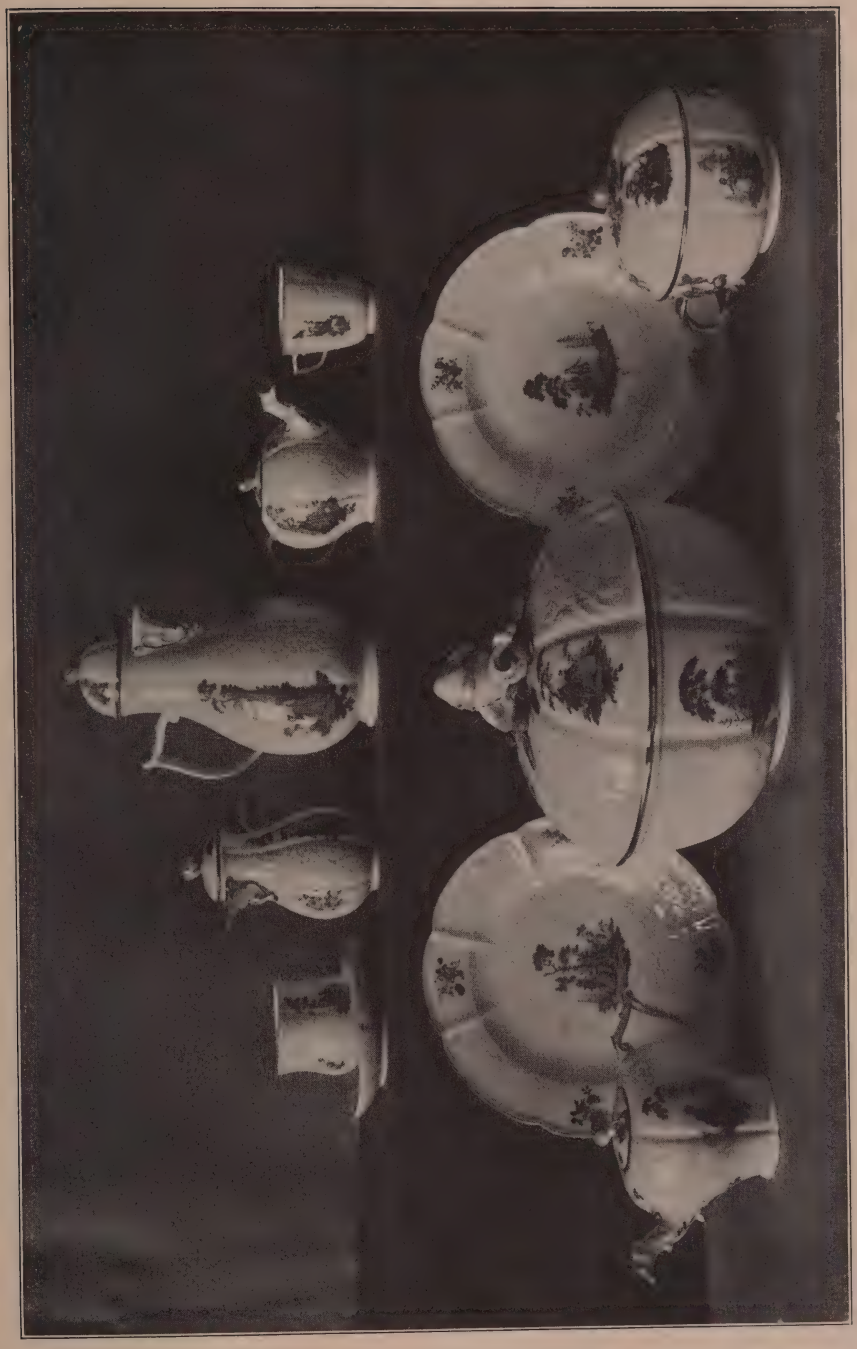
Große Vase mit aufgelegten Zierraten und Blumenbukett, um 1738 von Kändler modelliert.



Dame mit aufwartendem Kavalier und Mohrenknaben („Krinolinengruppe"), 1737 von Kändler modelliert.

Harlekinfiguren, um 1738 von Kändler modelliert.

Große Vase mit Kriegszenen und den Wappen Frankreichs und Navarras, um 1740.



„Grünes Watteauservice", um 1745 für den sächsisch-polnischen Hof angefertigt.

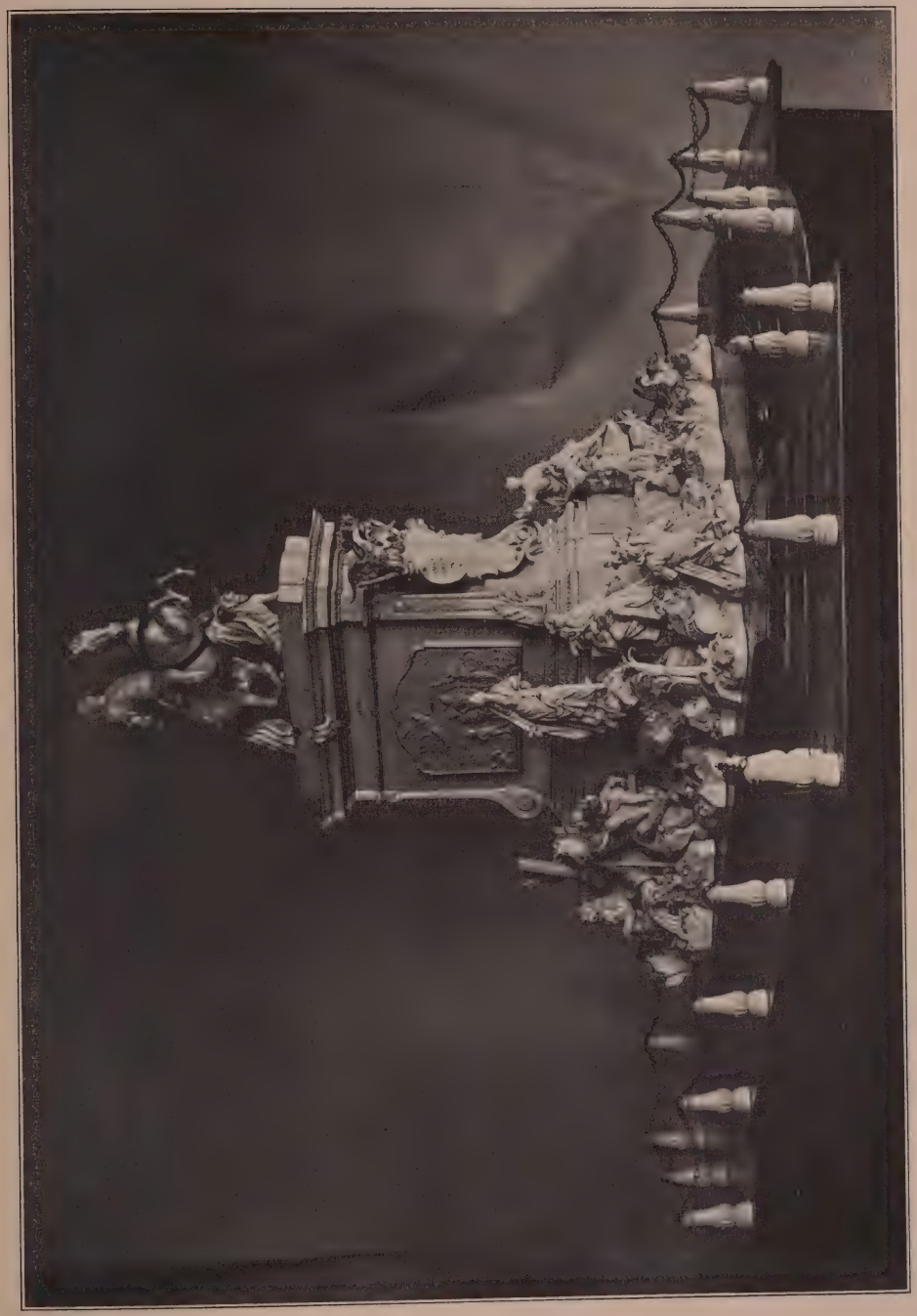
Tafel 42

Terrine mit „Altbrandenstein"muster und „trockener" Blumenmalerei, um 1738.

Große Schneeballenvase aus der 1741 und 1742 von Kändler für König Ludwig XV. modellierten Folge von Vasen.

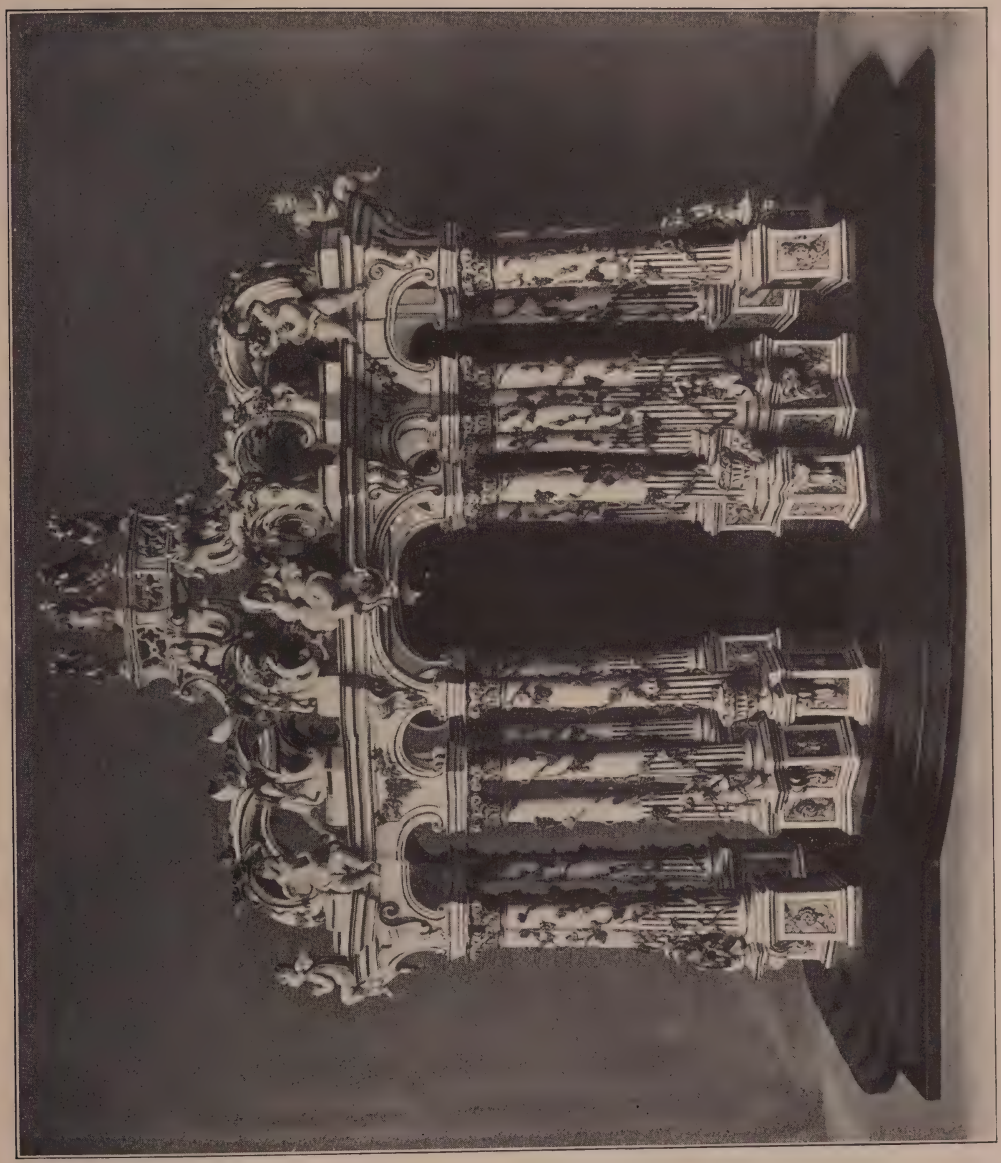
Kriegsvase aus der 1741 und 1742 von Kändler für König Ludwig XV. modellierten Folge von Vasen.

Kreuzigungsgruppe, 1743 von Kändler modelliert.



Porzellanmodell für das große Reiterdenkmal König August III., 1753 von Kändler modelliert.

Große Vase „Die Luft", aus den 1747 und 1748 von Kändler für den Grafen Brühl modellierten Vasen der „Vier Elemente".



Architektonischer Tafelaufsatz, um 1750 modelliert.

„Apollovase", 1744 von Kändler modelliert.

„Krinolinengruppe“ mit Kavalier in spanischer Tracht, um 1745 von Kändler modelliert.

„Malabaren“, um 1755 von Elias Meyer modelliert.

Vase mit aufgesetzten Blumen, Früchten, Figuren und bunter Blumenmalerei, um 1750.

Diana und Aktäon, um 1760 für Friedrich den Großen wahrscheinlich von Punct modelliert.

Kinderkopf, um 1760 wahrscheinlich von Kändler modelliert.

Gruppe des Parnaß, um 1760 von Kändler modelliert.

Rundgruppe, ländliche Tanzszene darstellend, um 1780 von Acier modelliert.

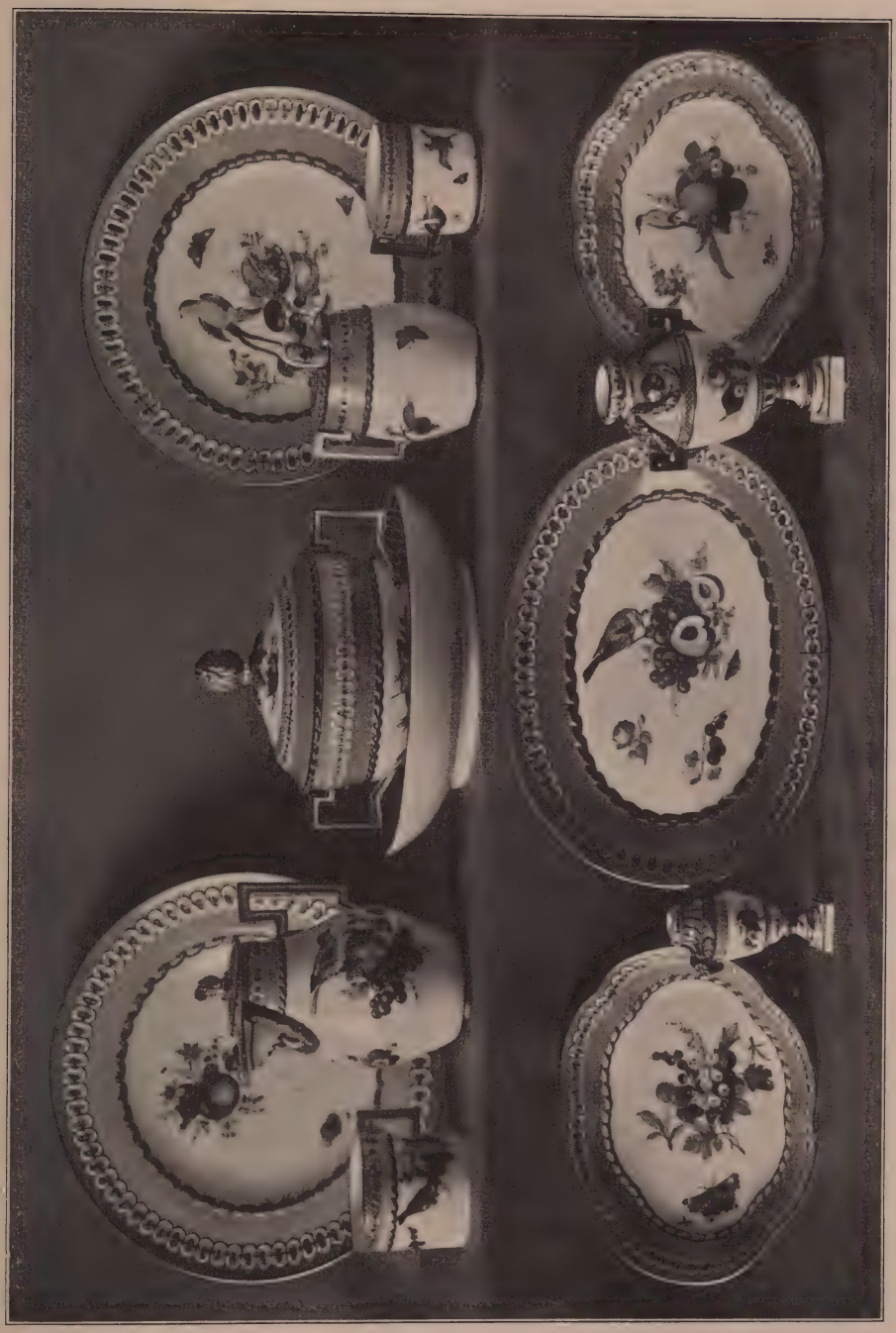
Kopf König August III. aus schwach gebranntem Porzellan, um 1755 von Kändler für das Reiterdenkmal des Königs modelliert.

„Die glücklichen Eltern“, 1775 von Acier modelliert.

Allegorie auf die Einverleibung der Krim, Biskuitgruppe, 1785 von Jüchtzer modelliert.

„Wer kauft Liebesgötter?", Biskuitgruppe, 1785 von Jüchtzer modelliert.

Vase mit bunter Blumenmalerei, um 1780.



Service mit dem „blauen Band", um 1780 für den sächsischen Hof angefertigt.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00953 7750